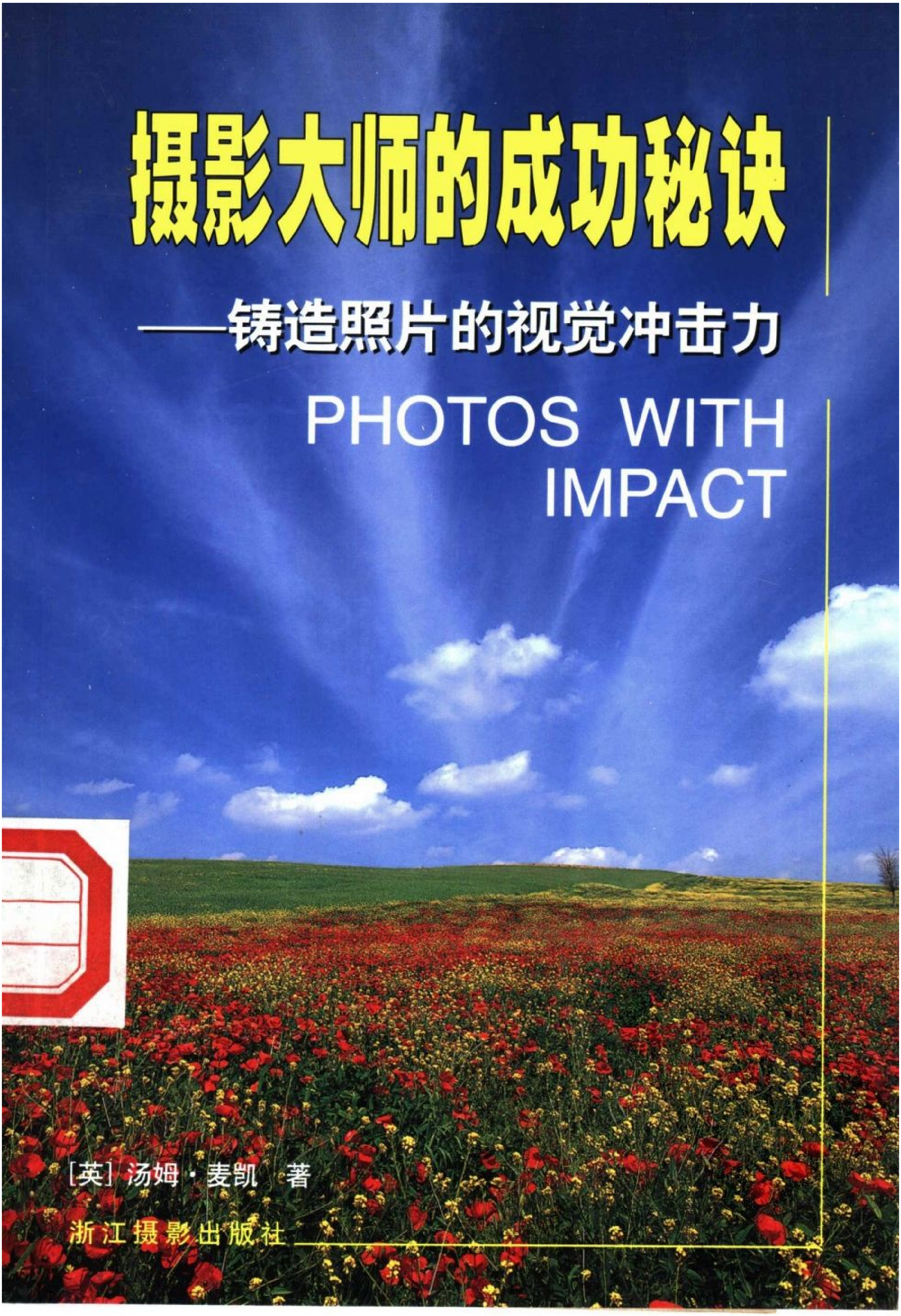


摄影大师的成功秘诀

——铸造照片的视觉冲击力

PHOTOS WITH IMPACT

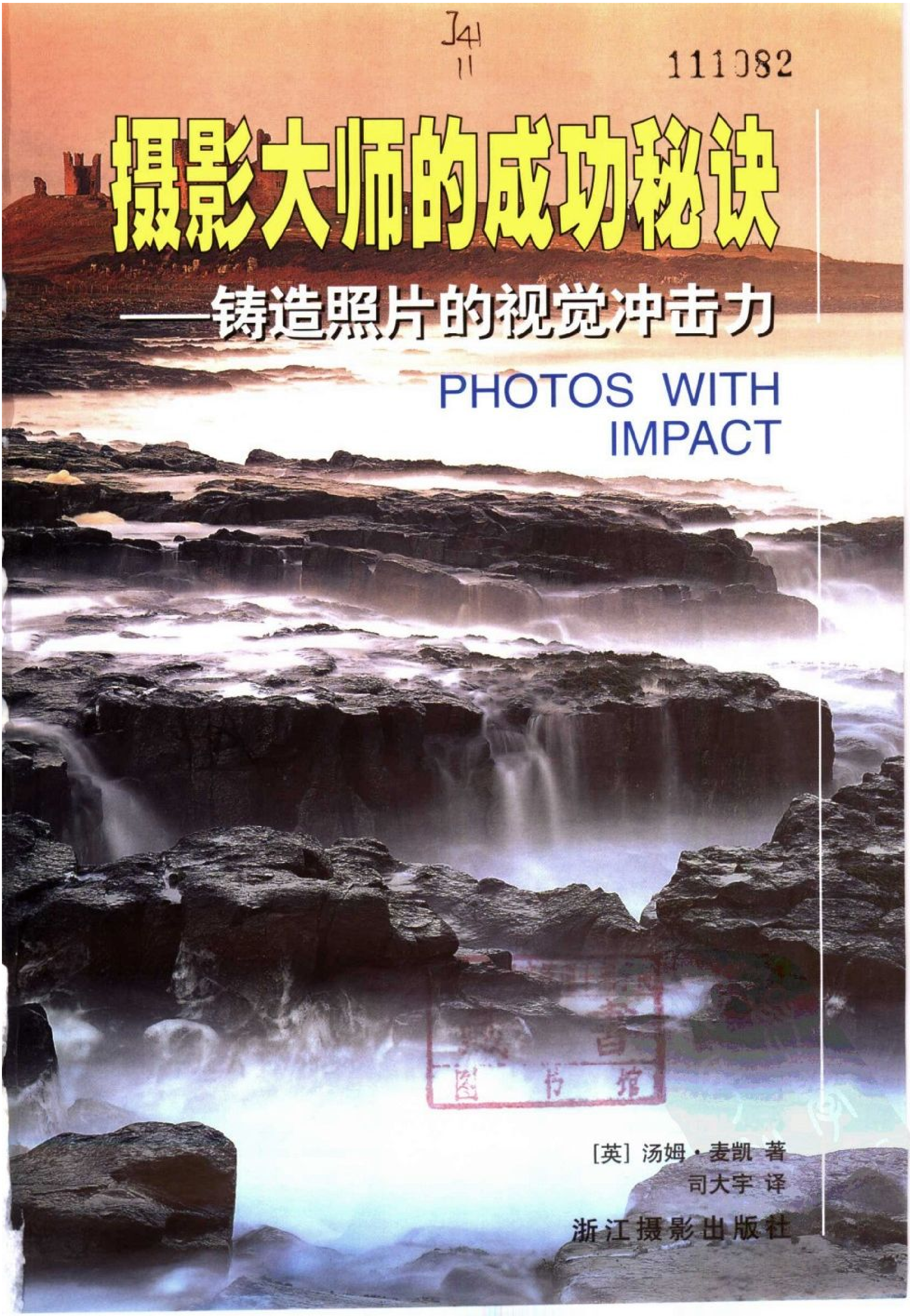
[英] 汤姆·麦凯 著

浙江摄影出版社

VISIT…

LANZAROTE Caliente.COM

J41
11
111082



摄影大师的成功秘诀

——铸造照片的视觉冲击力

PHOTOS WITH IMPACT

图书馆

[英] 汤姆·麦凯 著
司大宇 译

浙江摄影出版社

图书在版编目(CIP)数据

摄影大师的成功秘诀：铸造照片的视觉冲击力 /（英）麦凯著；司大宇译.—杭州：浙江摄影出版社，2004.4

ISBN 7-80686-237-4

Ⅰ.摄…　Ⅱ.①麦…②司…　Ⅲ.摄影艺术

Ⅳ.J41

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2004）第 022564 号

本书原版2003年由英国David & Charles 出版社正式出版。Brunel House, Newton Abbot, Devon, TQ12 4 PU, UK

浙江摄影出版社经英国David & Charles 出版社授权，取得出版本书中文简体字版本的权利。

版权所有　翻印必究

By Arrangement with
David & Charles,
Brunel House,
Newton Abbot,
Devon, TQ12 4 PU, UK

First published 2003 under the title
Photos With Impact
by David & Charles,
Brunel House, Newton Abbot,
Devon, TQ12 4 PU, UK

Copyright © Tom Mackie,
David & Charles, 2003

浙 江 省 版 权 局
著作权合同登记章
图字 11-2004-33 号

选题策划：曹家驹
责任编辑：曹家驹
装帧设计：郎水龙
责任校对：朱晓波

摄影大师的成功秘诀

——铸造照片的视觉冲击力

原著：[英]汤姆·麦凯
翻译：司大宇
浙江摄影出版社出版、发行
(杭州市武林路 357 号　邮编：310006)
经销：全国新华书店
制版：杭州美虹电脑设计有限公司
印刷：浙江印刷集团公司
开本：880 × 1240 1/32
字数：151 000
印张：4.625
印数：1-5000
2004 年 4 月第 1 版
2004 年 4 月第 1 次印刷
ISBN 7-80686-237-4/J·035
定价：32.00 元
(如有印、装质量问题，请寄本社摄影编辑中心调换)

目录

PHOTOS WITH IMPACT

6 导言

10 第1章 培养观察能力

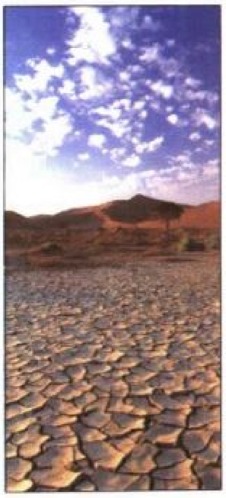
线条与色彩／提取局部细节／人工建筑／自然界／凑近拍摄／拍摄天空／常备不懈，抓住机遇

36 第2章 光线

控制光线／光线的方向／光线的强度／一天中的光线变化／不佳光线／预测光线／气氛／投影／反射的光线

64 第3章 构思画面

平衡／线条／曲线和S形线条／画面的划分／景深／框式构图／胶片画幅／抽象的画面／画面要素／人物／突破原则



96 第4章 色彩和形状

色彩的作用／醒目的色彩／柔和的色彩／建筑物中的色彩和形状／抽象和自然形态中的色彩

114 第5章 美化和修饰画面

暖调滤光镜／中灰渐变滤光镜／偏振镜／曝光／数字革命／数字化地添加和修除／校正色彩／改变天空／超现实主义的表现手法

140 第6章 摄影器材

照相机和镜头／三脚架／滤光镜／摄影包／胶片／其他备品配件

上安特洛普山谷裂崖（美国，亚利桑那州，帕吉）（对页图片）

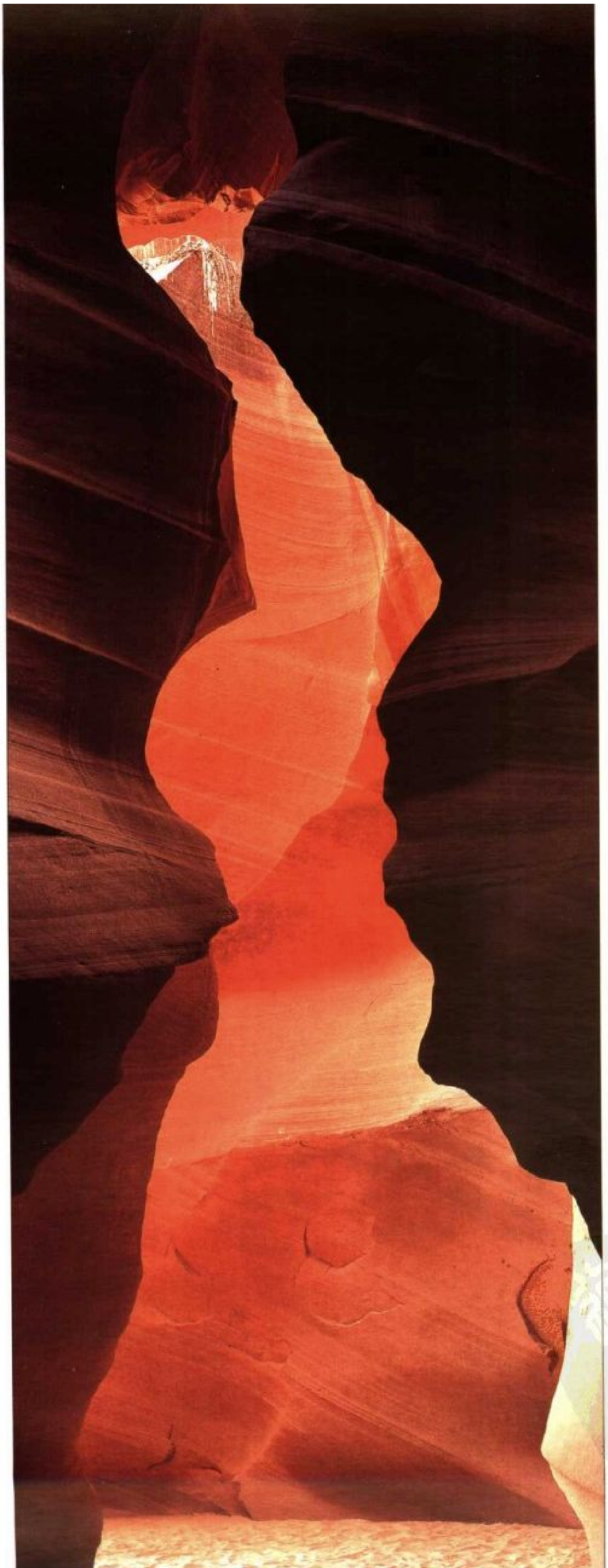
丰富细腻的影调和鬼斧神工般的外形，使得该砂岩裂隙成为拍摄抽象性画面甚为理想的素材。这一独特的裂崖现已成了游人川流不息的旅游胜地，以至于我想找个安稳的地方来架设三脚架都很困难。多亏随行的朋友临时帮着拦了一下游人，我才能拍成这张照片。

富士GX617全景照相机，180毫米镜头，富士Velvia胶片。

黄水仙小径（荷兰，利斯，柯肯哈夫公园）

在对公众开放的公园里拍照，你会面临一个颇为棘手的问题：要花费大量的时间去寻求恰当的拍摄时机。当我发现这条小径时，正好有成队的游客充斥其间，所以我不得不花了一个多小时来等待人群散尽。不过，最终我所得到的构图和色彩使我感到等得值得。

富士GX617全景照相机，90毫米镜头，富士Velvia胶片。



PDG

导 言

摄影这一行，永远学无止境。我之所以对它无限痴迷，原因之一就在这里。只要手里还握着照相机，我就不会停止学习。我对摄影新器材和新技术的追求从未感到过倦怠，尤其是在数字技术飞速发展的今天，似乎每时每刻都有令人振奋的崭新进展出现在我们的眼前。即便就撰写这本个人摄影经验之谈的书稿而言，在我看来仍然是一个学习的过程。我找到了自己思维的演变过程和拍照的方式——我一贯就是这样想和这样做的。

我不想将本书写成一本技术性手册。你在书中找不到有关光圈、快门速度和焦距的描述，因为我认为这些技术细节对于摄影作品的创作而言，并不是第一位的因素。正确的曝光确实十分重要，但首要的是创作出令人印象深刻的影像，而这正是我长期以来的工作重点所在。

照片的视觉冲击力可由多种多样的方式去获得。就拿一张表现建筑物细节的照片来讲，只要构图简洁，色彩对比鲜明，能强烈吸引人们的视线，就一定会给人以视觉上的冲击力。但如果是一幅色彩绚丽自然、场

海滩抽象（爱尔兰，康内马拉）

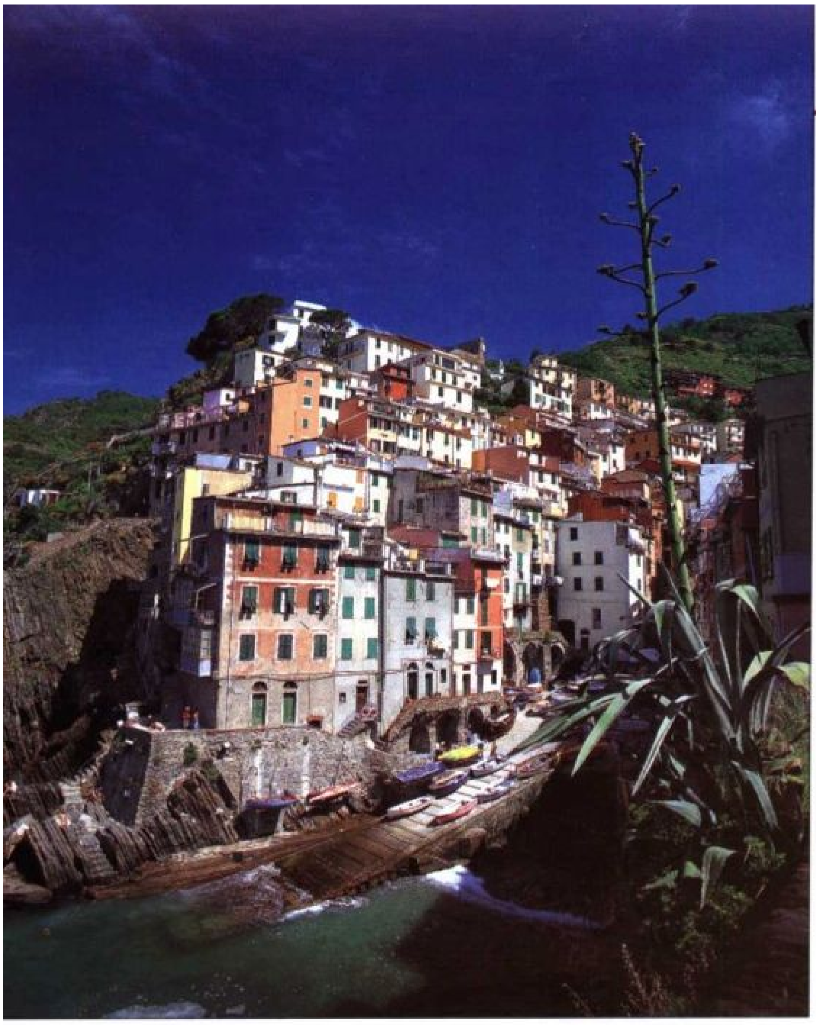
变换你的视点会让你拍摄到奇特或抽象的影像，能使你的照片获得超凡脱俗的画面效果。海滩上的这块岩石使我联想到老人那布满皱纹的拇指和食指。我借助构图强调出沙滩和岩石这两个正负对比空间之间的平衡。

维斯塔4×5后背取景照相机，210毫米镜头，富士Velvia胶片。

花菱草和亚麻花（英国，英格兰，诺福克，东拉斯顿老牧师公园）

对比鲜明的色彩和纤毫毕见的细节是构成一幅引人注目的照片的两个要素。我在拍摄这一片鲜花时，有意选择地平高度的机位以使跳跃的红色、橙色与深蓝色的天空形成强烈的对比。它既强调了这些互补的色彩，又避开了杂乱的背景。

潘太克斯 6 × 7 照相机，45 毫米镜头，加用偏振镜，富士 Velvia 胶片。



里奥马乔列（意大利，利古里亚，辛克特雷）

辛克特雷的这些各具特色的村落以及建筑的格局和淡雅的色彩，为摄影师们提供了无穷无尽的创作源泉。里奥马乔列这个依崖而建的村落在使用广角镜头拍摄的画面中，呈现出一种不寻常的透视关系。

潘太克斯6×7照相机，45毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。

面浩瀚壮观、构图精心、画面和谐的风景摄影作品，那同样能给观众造成强烈的视觉印象。创作具有视觉冲击力的照片不但满足了摄影师的自我欣赏，而且直接关系到照片的市场销路，假如你打算出售照片的话。所以我在书中还探讨了怎样才能使照片更加适销对路。

虽然我接受过系统的正规摄影教育，但有一门知识学校未曾教过我，那就是怎样去“观察”。不过从很大程度上讲，我想这门知识是无法教授的。每一位摄影师都有其独特的观察方式。如果将12位摄影师放在同一处地点去拍照，结果可能会得到12幅迥然不同的画面。我在书中讲述了自己如何努力通过对日常事物的深入观察去搜寻有趣而又独特的影像，其目的就是为了能给你提供某些参考意见，帮助你去探寻具有个人风格的构图样式。这的确是贯穿全书的一个中心思路：怎样去“观察”一幅出色的摄影作品，怎样通过对光线、色彩、滤光镜甚至恰当条件下数字图像处理技术的运用，去组织画面，去极大地增强照片的视觉冲击力。

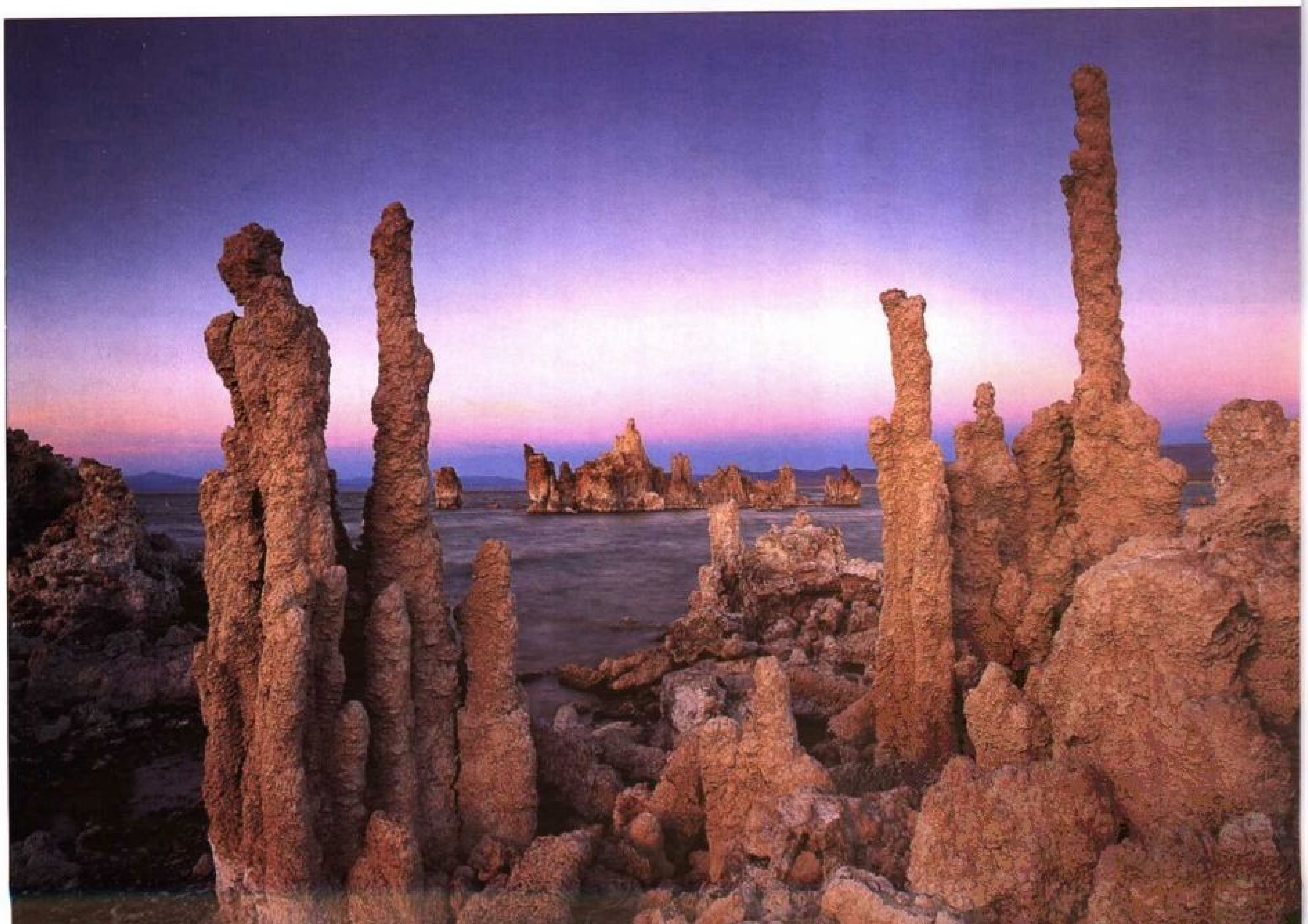
如果说有那么一个我能够给出的有助于实现上述目的的诀窍，那就是：决不要满足于你开始拍摄的那张照片。当我面对一个特定拍摄目标时，我总要问问自己：怎样才能有所改进？能否换一种方式将它拍得更为出色？你可能已经拍摄过相当成功的照片了，但如果你思考能否进一步改进和提高的话，你会发现正如我书中所提倡的，有大量的事可做——尝试变换不同的构图，改变你的视点，接近拍摄目标，甚至还有在一年中的不同时节以及不同的光线和气候条件下故地重游，反复去拍。哪怕是一个小小的改变都有可能得到迥然不同的结果。

我并不想怂恿任何人去简单照搬我的做法，我只想讲明我个人是怎样工作以及如何铸造作品的视觉冲击力的。我希望这对你有所启迪，能帮助你在自己的拍摄工作中去把握某些原则，去培养一种新的观察世界的方式。哪怕你从本书中只学到了一项对提高你摄影水平有所帮助的技术，那也是非常值得的。不过说到底，任何东西都替代不了你自己通过大量摄影创作实践所获得的宝贵经验。

凝灰岩柱（美国，加利福尼亚州，莫诺湖）

我连续花了3个清晨和傍晚的时间来拍摄这些凝灰岩柱。最后一天清晨，天气比以往几天都好，天空清澈无云，地平线处泛出粉红色的霞光，极为柔和的光线将凝灰岩柱的细部结构刻画得毕现无遗。我希望压暗上半部天空的影调以制造出一种漂亮的色调渐变效果。由于岩柱耸立于地平线之上，所以我选用了一块过渡柔和的中灰渐变滤光镜来压暗天空。如果使用渐变十分强烈的中灰滤光镜，中间部分将泾渭分明，岩柱的影调会被压得太暗。

潘太克斯6×7照相机，45毫米镜头，加用0.6柔和中灰渐变滤光镜，富士Velvia胶片。



PHOTOS WITH IMPACT

第1章

培养观察能力

桥和绵羊（英国，英格兰，诺森伯兰）

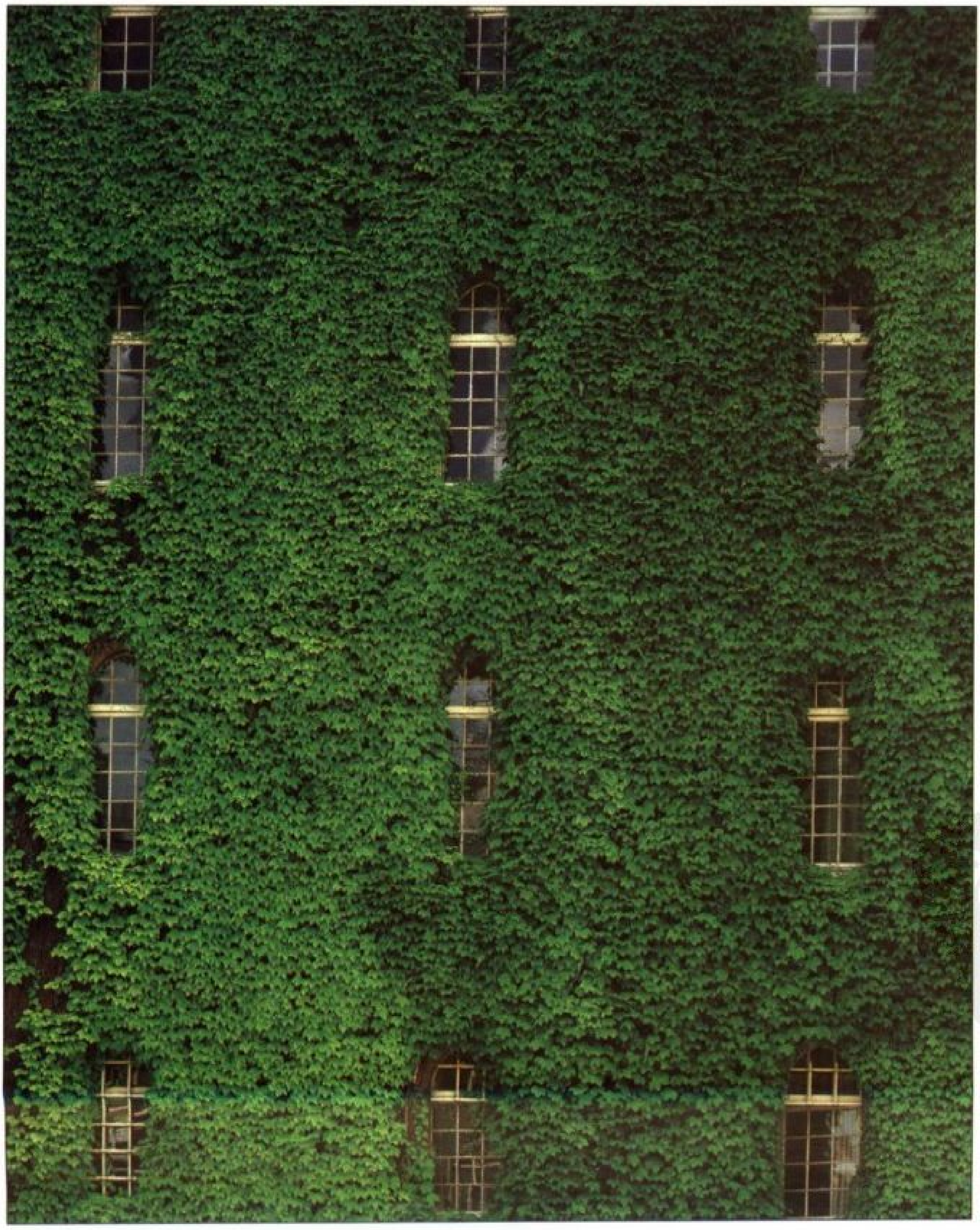
司空见惯的景物也能被拍成饶有趣味的照片。将你内心的想法赋予场景中的各种视觉成分，有力的构图便能油然而生。不要着眼于这是一个什么场景，而要努力设法去“观察”那些最先抓住你注意力的潜在成分。这个场景中吸引我的是由桥孔及其倒影所构成的圆形图案。我起初尝试了几个不同的拍摄角度，但后来发现只有这个角度才能真正表达出我的想法。透过最远处桥孔向前眺望的绵羊起了画龙点睛的作用。

富士GX617全景照相机，180毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。

PDG

要想拍摄成功一张真正具有视觉冲击力的照片，你首先得在自己的头脑中对这幅画面进行一番观察。摄影师的任务就是对平日充斥于人们视野的世间万物进行筛选和提炼，使之形成令观众不能不关注的影像。这倒不是说非得要去周游世界各地的名山大川或著名建筑——无论什么地方都有丰富的拍摄素材。诀窍在于学会认识和辨别。

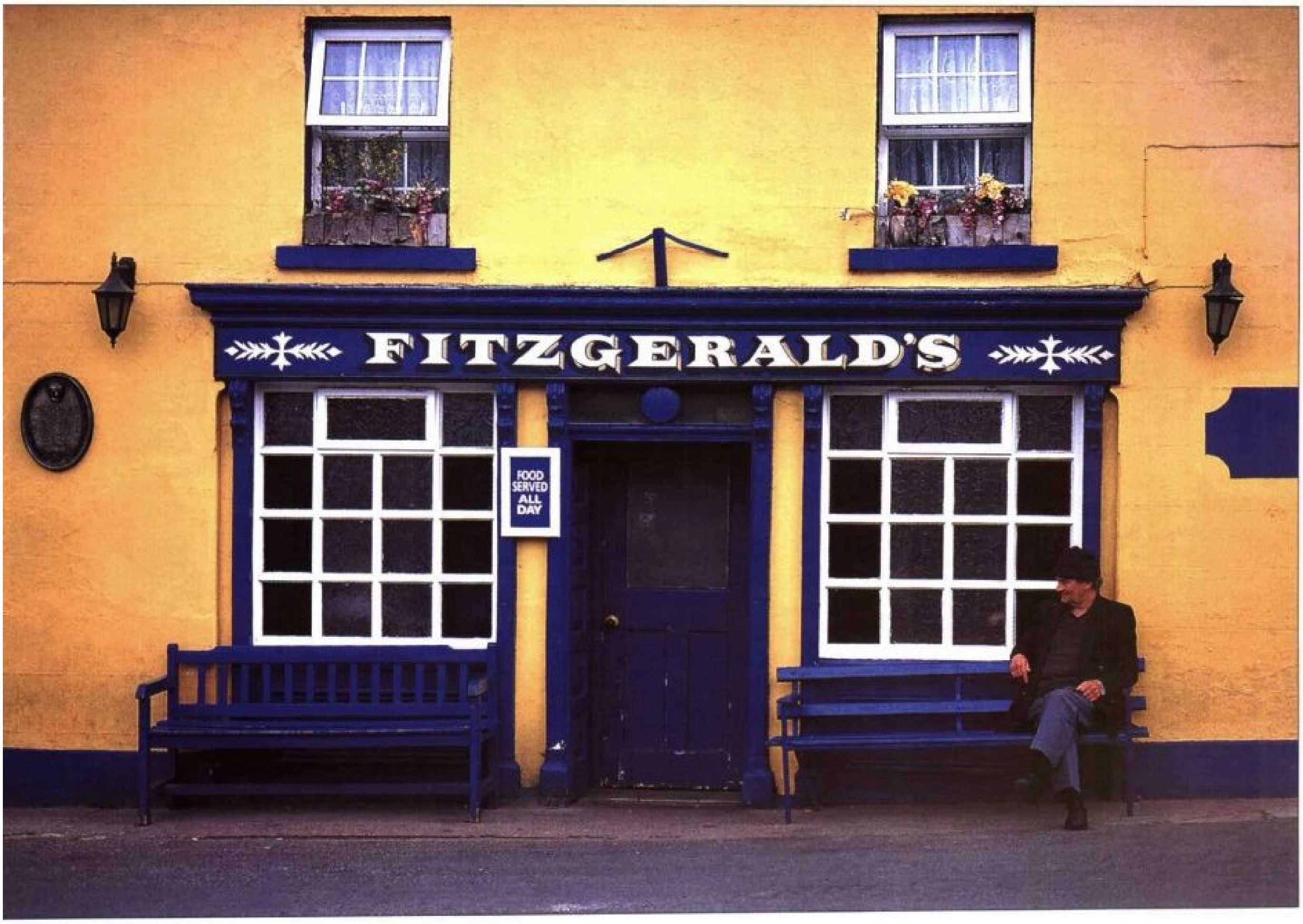
与人的眼睛不同，照相机不具备选择能力，它对取景器里的所有东西都是一视同仁的。因此，选择和组织的任务便落在了摄影师的身上。通过更深入地观察你所选择的拍摄目标以准确找出那些吸引你的东西，可以进一步地拓展自己这方面的技能。实践能帮助你去粗取精，透过表



爬满常春藤的墙壁（英国，英格兰，剑桥）

这种景象在剑桥比比皆是，人们已熟视无睹。我通过紧凑的构图将画面框在那一大片绕满一扇扇窗户的常春藤叶的精致图案上，从一个饶有趣味的侧面来表现这座建筑物。4×5后背取景照相机的透视校正功能帮助我保持了窗户线条的垂直。偏振镜的使用消除了叶片上的反光，提高了绿叶的色饱和度。

维斯塔4×5后背取景照相机，210毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。



阿沃卡旅舍（爱尔兰，威克洛）

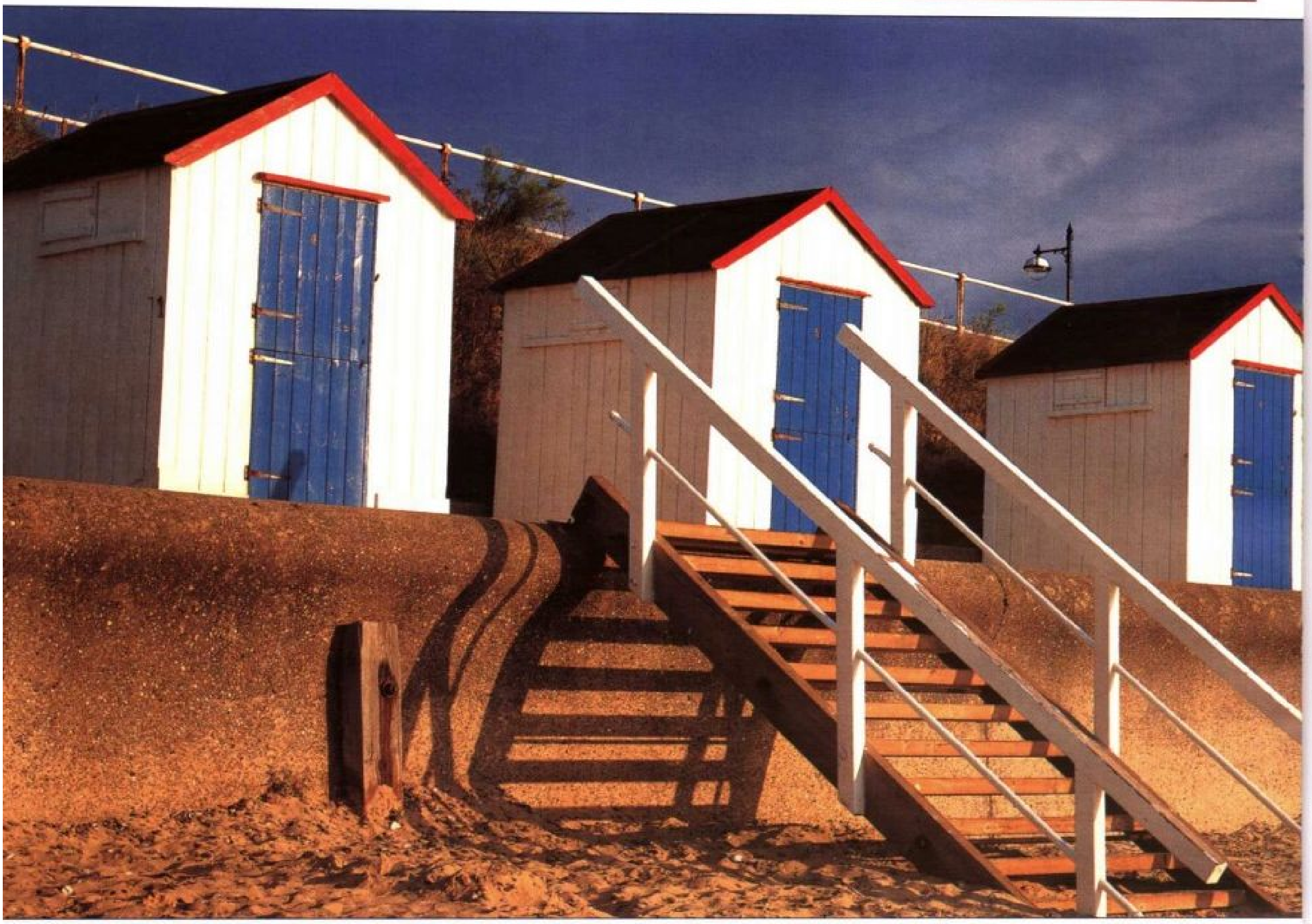
这个小旅舍那对比强烈的墙面色彩和图案式的窗户形状一下子吸引住了我的目光。因为当时两边的长椅上都坐着身穿短裤和T恤的旅游者，很难让画面中只出现这位当地居民。费了好一番口舌之后，总算请那些旅游者们站到了我的镜头视野之外。

潘太克斯6 × 7照相机，200毫米镜头，富士Velvia胶片。

象观察到你所期望创造的画面的精髓所在。这样一来，你便可以排除那些会削弱而不是增强画面表现力的东西，使构图变得完美起来。对于最终的结果而言，你打算删除哪些东西与打算保留哪些东西同等重要。在我的拍摄工作中，这通常意味着将画面简化成基本的细节构造。

我个人更偏好简洁明了的画面。我发现自己总是会去寻找景物中那些能引起我注意的构图成分。比如，鲜明的图案。画面中容纳过多的成分只会使观众弄不清摄影师的表现意图，不利于照片的整体印象。我所寻找的是那些具有本质特征和基调的构图成分。

摄影领域中一个激动人心和不断发生变化的地方当属那层出不穷并且速度惊人的技术进展。因而人们很容易将注意力放在选择照相机、镜



头、三脚架、胶片、滤光镜、灯光设备以及后期的加工工艺上，更不用说数字技术了。然而，尽管掌握这些拍摄工具能让你获得极大的满足，而且你确实了解手中设备的性能和局限性，但说到底，能否拍摄出具有视觉冲击力的照片还在于你观察画面的能力。一张照片所传递的思想比其制作或印刷的质量更重要，这也正说明了为什么摄影的技术进展并没有减少摄影作品的创作难度，技术只不过是另一种创作工具而已。识别画面、选择和编织你周围的客观世界以及真正的观察和研究，这种能力才是最重要的。

■ 线条与色彩

线条与色彩是构成一幅画面的两个基本要素。画面的建造依靠线条，但它的基调却是借色彩来建立的。它们是识别潜在性构图形式所要寻找的成分。

当我们眼睛看到某样东西时，我们的目光会不由得随它而去，因此

索斯沃尔德海滩的小屋（英国，英格兰，萨福克）

我选择了一个很低的拍摄角度以便借助天空将屋顶的式样给衬托出来。由于天气的原因，我经过多次尝试才捕捉到了清晨第一缕阳光投射到这些小屋上的景象。全景式的画幅极适合于表现这一场景，因为它能让我排除其他任何无关紧要的成分，将人们的注意力全部集中在小屋上。

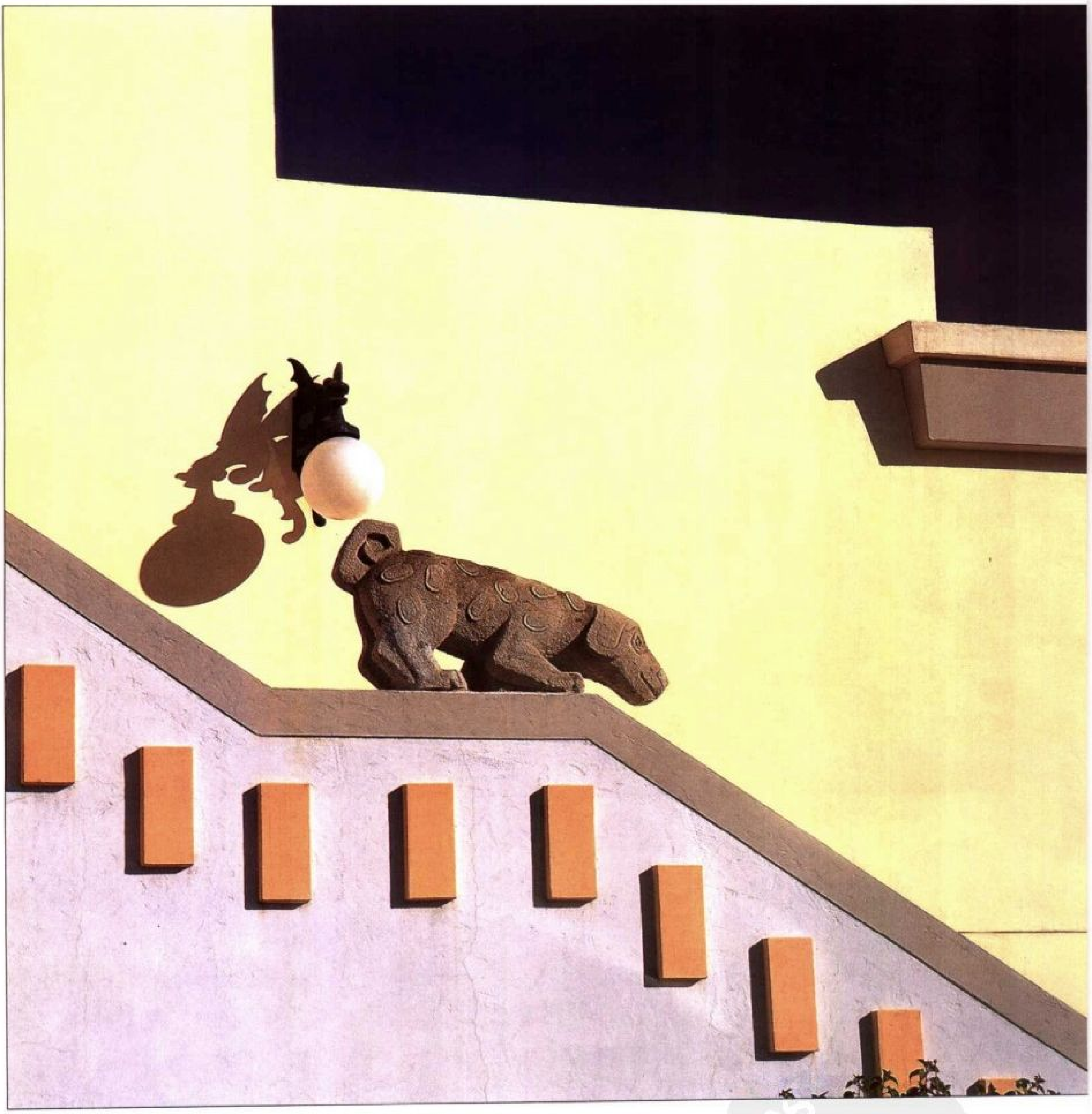
富士GX617全景照相机，180毫米镜头，富士Velvia胶片。

一根醒目的线条便有可能成为某个构图中最具力度的成分。你不要只着眼于直线条，还有曲线、S形线条以及呈三角形和矩形的线条。它们无处不在，形式各异，如公路、小径、围栏、河流、成行的庄稼或绵延的电线杆等。它们能被直接或间接地用来带领观众通过一处场景，或者是将他们的注意力吸引到某个被摄物上去。树木、立柱之类的垂直线条具有一种力度感，而水平线条（最常见的便是地平线）则能让人体会到平静和安宁。对角线，如田野中的一排排垄沟，带给人们的感觉是生机和活力。像林间小径之类蜿蜒穿过画面的一条单独的线条，决定了人们怎样去理解整个画面的表现意图，该线条本身色彩和影调的对比则进一步

梅卡多建筑（美国，亚利桑那州，菲尼克斯）

一开始我拍摄的是左图这张建筑物局部的照片。我喜欢这种具有鲜明西南部风格的色彩和结构设计，但整个构图并不令人感到十分满意。右侧的阴影过于显眼，加上天空中缺少我想借以充实构图的有用成分，从而使天空和建筑物之间失去了平衡。于是我换用250毫米焦距的镜头拍摄了右图这张构图更为紧凑的照片，上一张照片中所有分散注意力的东西全都被排除在画面之外，重点全部集中在被摄体的对角线和形状上。

哈苏500C/M照相机，150毫米镜头（左图），250毫米镜头（右图），加用偏振镜，富士Velvia胶片。



增强了它的作用。一根主导性的线条能简化一幅画面，能通过将各个部分联系在一起而使一个过于繁杂的场景变得清晰明了起来。

在那两幅局部表现亚利桑那州梅卡多建筑的画面（见第16、17页图）中，由阶梯构成占有突出地位的对角线也许是说明线条在构图中作用的一个最简单的例子了。当时这座建筑物正处在中午顶光的照射下，我利用一块偏振镜来压暗天空以突出建筑物的柔和色彩，整个画面呈现出一种强烈

的明暗对比。第一幅画面中容纳的成分太多——右下角碍眼的阴影、左侧的建筑物外墙以及上部过多的天空。所以，尽管有清晰的线条和鲜明的色彩，但构图尚欠力度。第二张照片采取了更为紧凑的构图，排除了上述三样分散注意力的东西。如此一来，画面的色彩显得更加鲜明，阶梯的线条显得更为醒目，并且将观赏者的视线全部引向了狗的雕像，雕像此时已毫无疑问变成了画面的主体。总的来看，画面的表现力度大大增强。

卡萨雷斯镇的那张特写照片（见第 19 页图）是一个极为复杂地运用线条的例子。整个画面中除了由短线构成的格子形图案之外，没有一条真正单一的“线条”。重复的图案具有很强的表现力，能激发人们的视觉兴趣。正因为如此，我发现运用重复图案构图的照片常常能为我带来巨大的商机，它们颇得媒体和广告商的青睐。有关运用线条的更详尽内容，请参阅本书第 69 至 72 页。梅卡多和卡萨雷斯镇的照片还显示了紧凑构图在增强画面视觉冲击力上所起的作用。有关拍摄特写的更多细节，请参阅本书第 30 页。

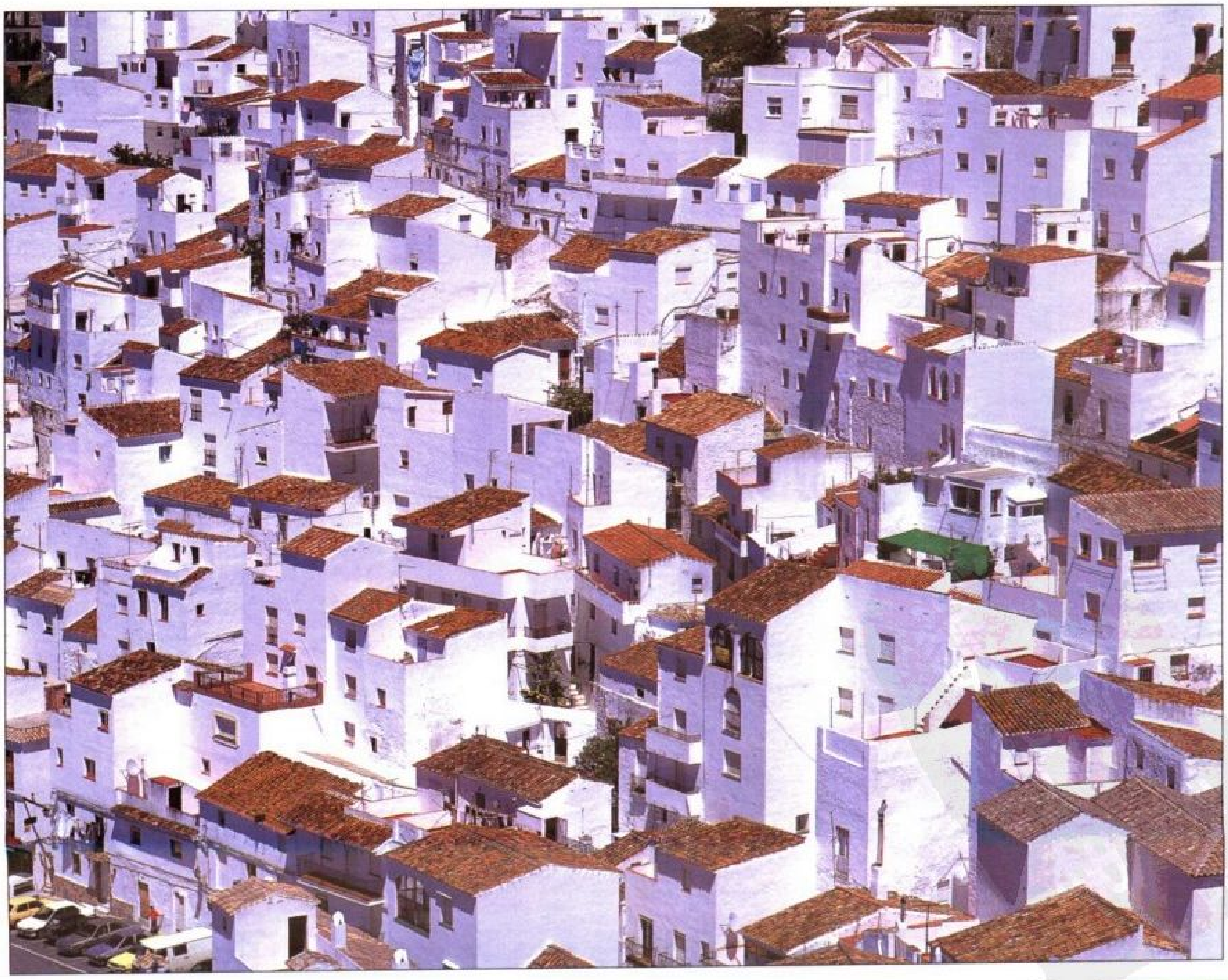
画面中的色彩可以不同的方式去感染观众,金黄色的麦穗在微风吹拂下色调变化万千,给人的感觉是如此微妙;而盛开的黄水仙在一片深红色郁金香的映衬下则又显得分外鲜明。在一片单色背景的衬托下往往只需要一小点色彩便足以使画面产生强烈的视觉效果。

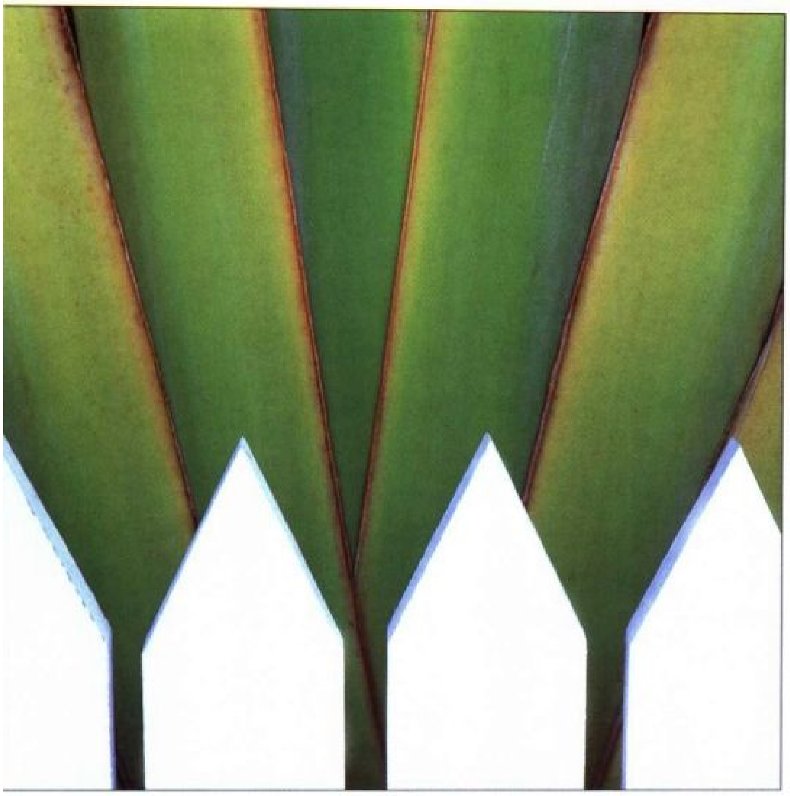
这两张卡萨雷斯镇的照片形象地说明了色彩的不同运用对画面所造成的影响。第18页上的这张照片采用的是典型的明信片式的表现手法,风光明媚,景色怡人,画面本身无可挑剔。这样的照片可以作为我图片库中十分有用的备存资料,但它确实缺乏强烈的视觉冲击力。在拍摄第二张照片(第19页)时,我决定改用高视点、近距离的办法来排除天

卡萨雷斯镇(西班牙,安达卢西亚)

左图采用的是拍摄这个西班牙山村的一种典型视点,但我发现如果改变视点,则能得到一幅更生动的画面。我尽可能凑近村庄但保持拍摄角度不变,然后利用远摄镜头去突出表现房屋的瓦顶(右图)。

潘太克斯6×7照相机,45毫米镜头(左图),200毫米镜头(右图),富士Velvia胶片。





尖栅栏和棕榈叶（美国，佛罗里达州，基韦斯特）

这里给我印象最深的是庭园中的热带园艺。白色的尖栅栏和棕榈叶的图案构成了人工与自然之间的对比。我一开始取景的范围较大（右图）。拍摄了若干张之后，我决定尽可能地删除背景上的细节（左图）。在后来拍摄的这幅特写画面上人们的视线被吸引到了栅栏尖之间呈相互重叠的V形形状上。

潘太克斯6×7照相机，135毫米微距镜头（左图），75毫米镜头（右图），富士Velvia胶片。

空，专门表现屋顶，同时借助晨后的光线赋予景物以一种清新冷调的色彩效果。整个画面的构思着眼于由一大片白色墙壁和赤褐色屋顶有规律构筑出来的有趣图案，还有那精心安排在画面右侧三分之一处的一小块绿色色块——它能给画面营造出一种立体感。

■ 提取局部细节

就像上面所讲的安达卢西亚的村庄一样，被摄体的一个最佳画面可能就隐藏在该场景之中。我发现这种从较大视野中提取局部细节的拍摄手法颇有创意，同时又极富挑战性，而具体运用起来往往要下很大的功夫。要想使整个画面能给人留下深刻的印象，必须在你的画框之中更为精心地安排各种构图成分。中等焦距至长焦距的远摄镜头有利于压缩透视，提取拍摄目标，并且能让我有一个合适的拍摄距离。我在拍摄这种局部特写时必须确保焦平面与镜头平面的平行，以使被摄体在整个画面上都能清晰成像。否则，我便要收小光圈以增大景深。

无论吸引我拍摄这类照片的是场景中重复的图案、醒目的色彩、令人惊喜的形态或轮廓醒目的形状，我都不会拍了一张便了事。我还要继续对

它们进行推敲和提炼，比如说稍稍地变换一下拍摄角度或再向前靠近一些。刊登在第20页上的这两张尖栅栏和棕榈叶照片表明，即便画面中只包含两样东西，你照样可以进行尝试。

不借助当地的著名景观或标志性建筑也能有效地表现出某地的地域特色，虽小但一目了然的局部细节可以发挥同样的作用。对于绝大多数的人来讲，提起威尼斯便会联想到大运河、里亚托桥或圣马克大教堂。然而，那种富有地域特色同时又为人们所熟悉的特写画面照样具有说服力。

当我在威尼斯拍照时，我说服了一位驾驶“贡多拉”(Gondola，当地特有的一种平底凤尾船——编注）的船夫将他的帽子借我用一下（这可不是一件容易办到的事！）。我把这顶帽子放在船上的一张椅子上，这张椅子的

“贡多拉”船夫的帽子（意大利，威尼斯）

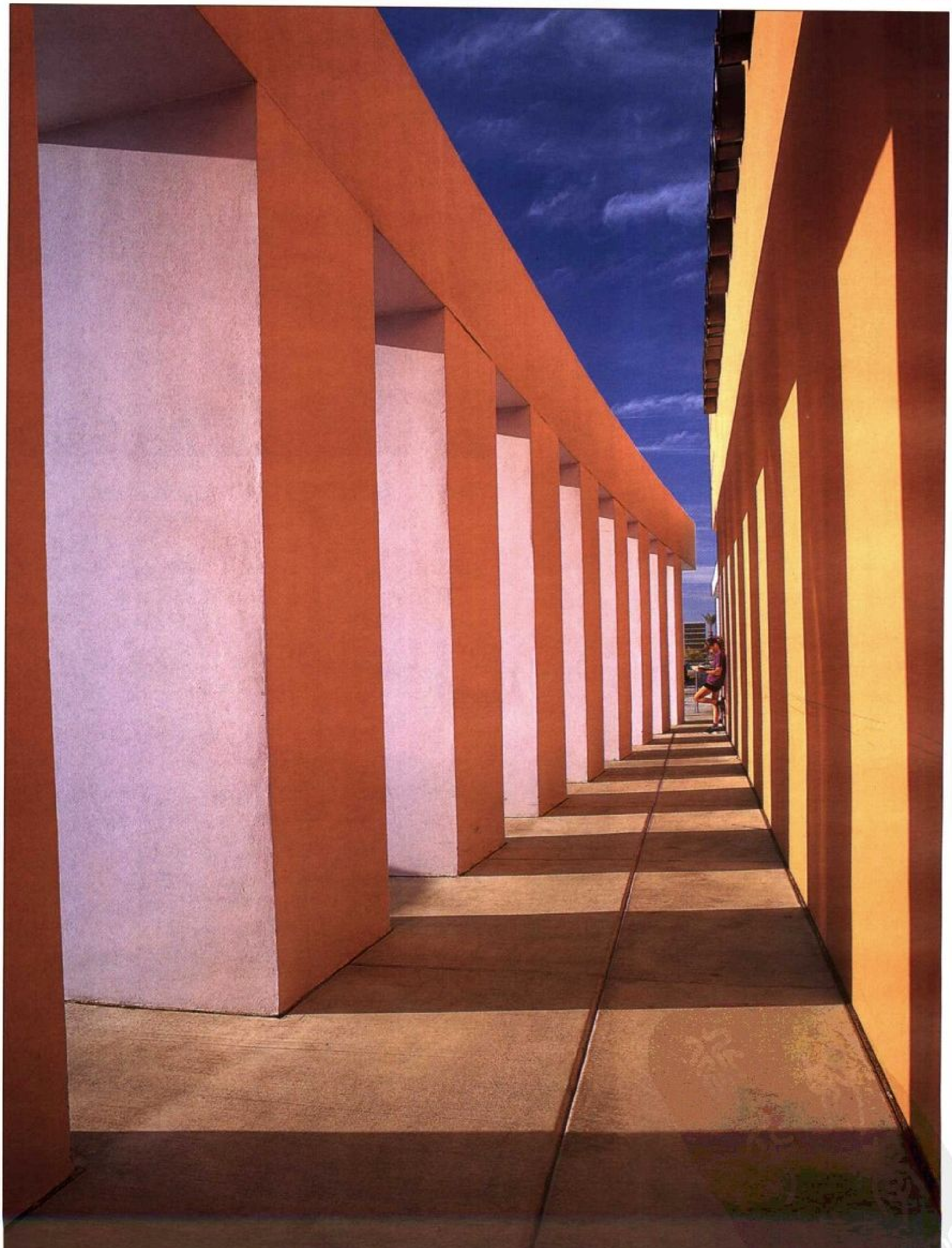
当时由于天气阴沉，拍摄典型的威尼斯风光看来是不可能了。但我并没有因此罢休，而是将注意力放在了能反映当地地方特色的细节上。我感到这种称为“贡多拉”平底船上的雕像是个有趣的拍摄对象。不过，画面中还需要添加其他构图成分才能将故事叙述完整：一顶船夫的帽子。

潘太克斯6×7照相机，75毫米移轴镜头，富士Velvia胶片。

扇形棕榈叶特写

我通过应用广角镜头和近距离拍摄的手段，夸张了扇形棕榈叶的放射性图案。逆光照明使叶脉隆起的形态格外分明。

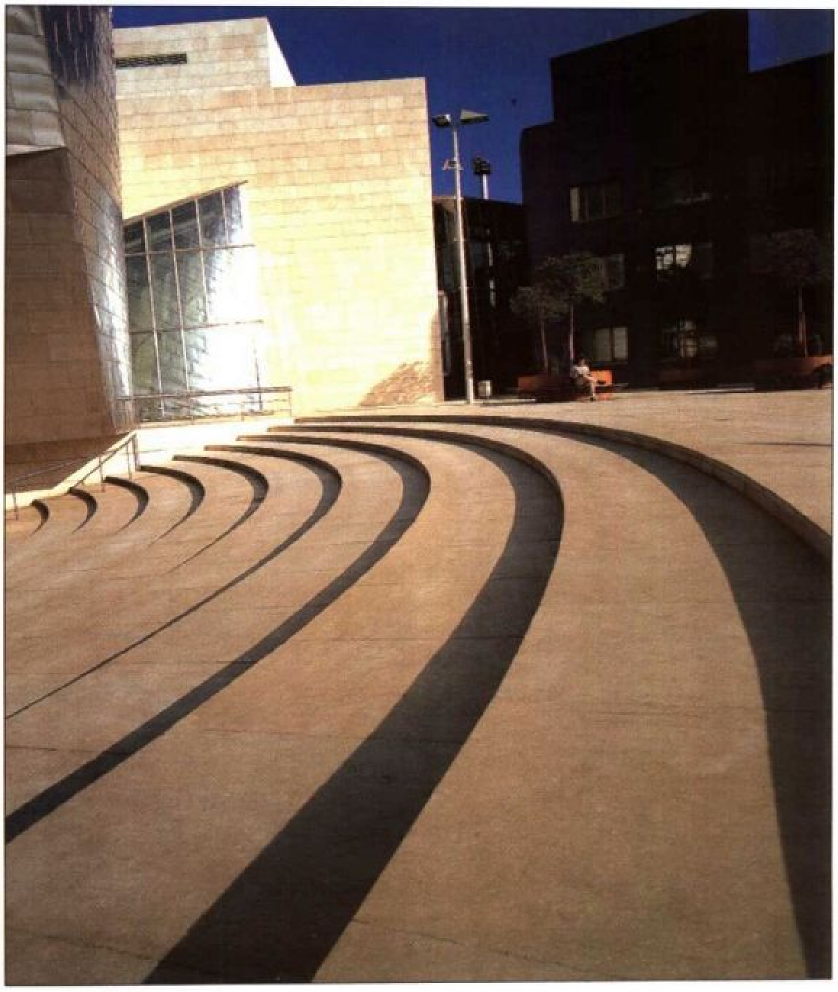
潘太克斯6×7照相机，45毫米镜头，富士Velvia胶片。



远去的立柱（美国，亚利桑那州，菲尼克斯）

要想让左侧立柱的投影落在右侧墙壁的恰当位置上，关键在于掌握好拍摄时机。如果时间早了，太阳的位置尚高，墙壁上投影的位置偏低，投影与立柱便构不成对称关系。我安排我的侄女站在立柱的最远处，目的是让观众的视线有一个落脚点，同时还可以用她的身高为观众判断该场景的规模提供一个参照比例。

潘太克斯6×7照相机，75毫米移轴镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。



古根海姆博物馆（西班牙，毕尔巴鄂）

拍摄这张照片时天色已晚，低垂的阳光给石阶造成了长长的投影。使用广角镜头从低角度拍摄，着重强调了通向远处建筑物的长弧形线条图案。

潘太克斯6×7照相机，45毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。

周边饰有传统的铜雕花纹，椅身刷的是黑色和金色的油漆。摆好之后，我抓紧时间拍摄了几张照片。这张画面简洁但意思明了的照片（第21页）后来市场销路极好，已被几家旅游公司的画册所采用。

美国摄影师德威特·琼斯有次带领一组学生去夏威夷拍照。到那里之后，学生们当然都一心想外出寻觅海岛上的美景，然而德威特布置给学生的作业是，就在酒店停车场的范围之内尽其所能地拍摄出最具创意的照片。这意味着学生们不得不通过深入观察那些平日熟视无睹的细节来构思有价值的画面。这类练习对你来讲是一种极好的训练，它能培养你如何去辨别那些能体现出基本地域特色，并以其自身条件能构成出色

画面的形状、色彩和细小题材。

一旦你拥有了这种思考的能力，你会乐此不疲的。我发现我无处不在寻找构图。举例来讲，第21页上那张扇形棕榈叶的特写照片是我在菲尼克斯我母亲家花园里修剪4棵巨大的棕榈树时拍摄的。我对照片作了剪裁，让棕榈叶填满整个画面，给人以一种叶脉从中心向外辐射的感觉。逆光照明使叶片的色彩显得更加鲜艳，同时使稍稍弯曲的叶脉形态变得更为分明。这是一张容易拍摄并且能立见成效的照片。这种特写式的表现手法还可用于拍摄七叶树之类各种阔叶植物的叶片，逆光照明能使叶片光彩熠熠并能使错综交织的叶脉图案清晰可辨。

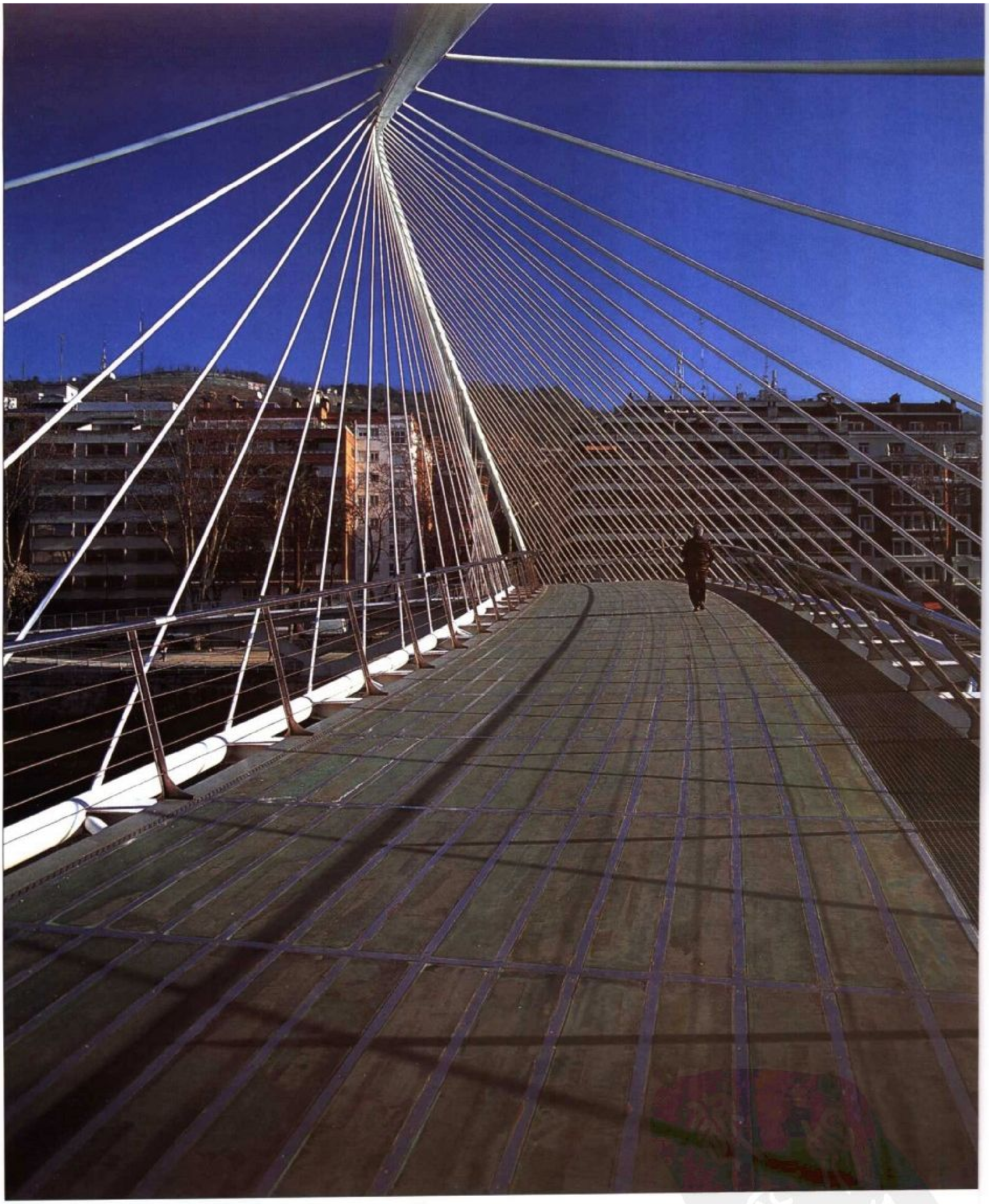
■ 人工建筑

努力去观察人工建筑中的景色，你会发现鲜明醒目的线条比比皆是。有些建筑很容易拍摄成功，它们本身就很上相；有些则不然，你可能要多花些功夫去寻找。富有创造性的建筑师们在设计他们的作品时，显然在建筑物的线条、图案、空间、比例及色彩上进行了充分的构思，而对于摄影师来讲，他所要做的是去理解这些东西，并通过恰当的拍摄角度和视野将它们组织成一幅能给人留下深刻印象的画面。然而要想让

图书馆（法国，罗阿纳）

这座建筑物是一个打破了设计常规的范例。因为整幢建筑没有一根垂直的线条，所以不必顾忌使用广角镜头而导致影像畸变。我利用道路来引导观众的视线。此外，偏振镜的使用突出了建筑物后方天空呈放射状的卷云。

潘太克斯6×7照相机，45毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。



沃兰丁营人行桥（西班牙，毕尔巴鄂）

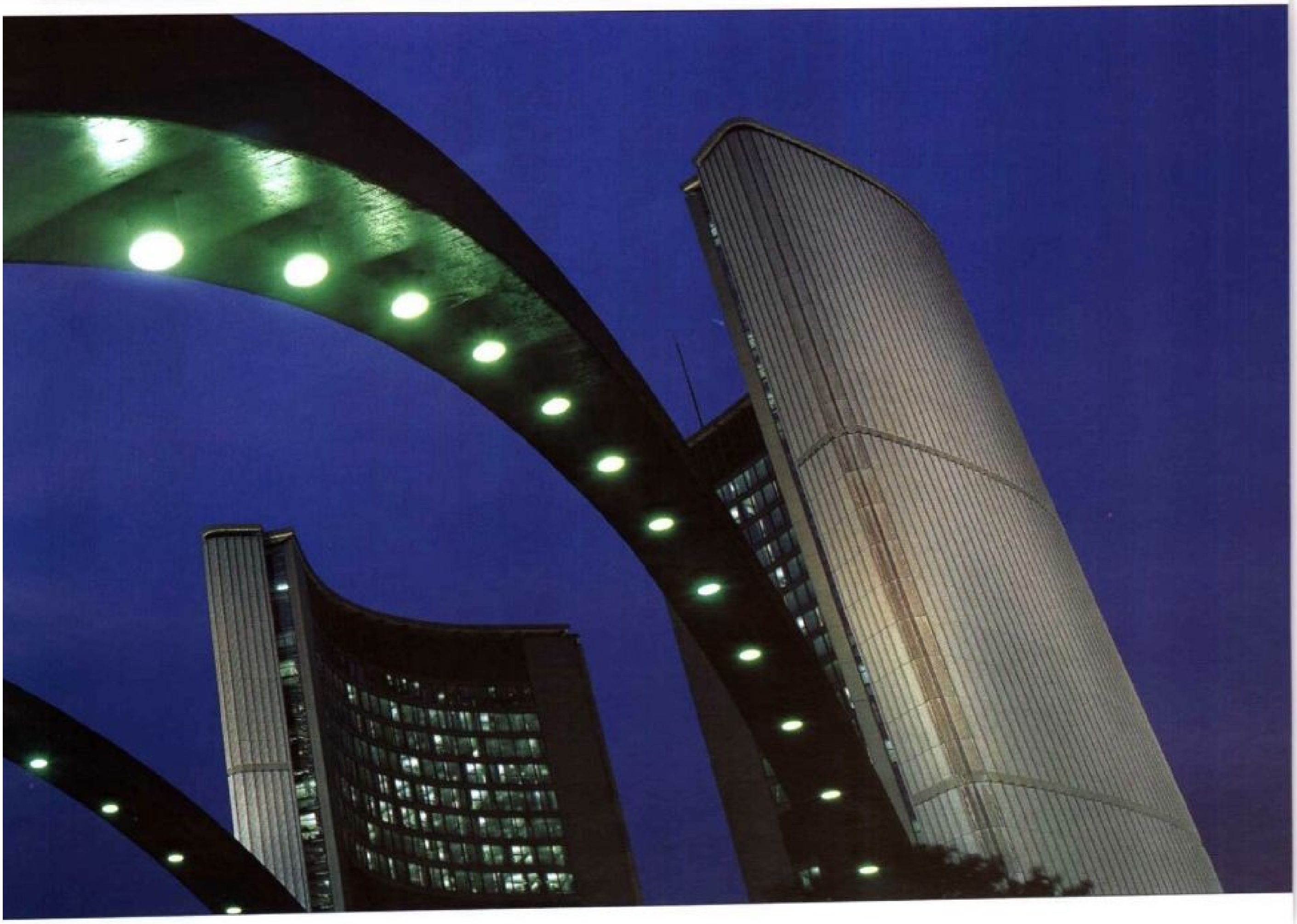
这座人行桥上的各种线条和投影会聚在一起，将观众的视线吸引到了场景中来。平时过桥的行人往来不断，而我选准了时机，在桥上只有一个穿深色衣服的人走到偏离画面中心的位置时摄取了这幅画面。被摄者的身高还为观众判断整个场景的规模提供了一个参照比例。

潘太克斯 6 × 7 照相机，45 毫米镜头，加用偏振镜，富士 Velvia 胶片。

你的建筑摄影作品具备视觉冲击力，或者说不仅仅是去再现原貌而是要使之更具魅力，那你还必须进行更深入的观察。

建筑物给人们提供的视点往往十分有限。我们通常都是顺着通往建筑物正面入口处的道路走近并直接进入它的，这意味着我们平时也仅仅从这样的一些视点去观察建筑物。如果我们从侧面走近某个建筑物，或者是在它的门口停住脚步，向左右看看，那我们很可能就会观察到另外一番景象。当我从菲尼克斯一家书店的前门（第22页图）出来时便遇到了这样的情况。我取了照相机又返回原地去拍摄这些立柱。当时有不少人问我在干什么，他们可能已上百次地打这儿走过。人们纷纷驻足赞叹眼前这片以往从未注意过的由光线和造型所构成的美景。

我发现舍弃拍摄建筑物的全貌而将目标放在它的局部结构上，往往能使最终的画面产生更强烈的视觉冲击力。比起试图用一张照片去反映整个建筑物的外观来讲，一系列具有视觉冲击力的局部画面能以一种更富趣味性的方式来诠释一座建筑。当我考虑将哪些成分组织在一起以构



多伦多市中心（加拿大）

这张照片是我去班夫途中在多伦多作短暂停留时拍摄的。很不幸，当时的天气不好，满天乌云，好像随时都会下雨，所以我只好选择了这幅夜景。黄昏时拍照的好处在于能不受坏天气的影响。我决定利用全景式的画幅将观众的注意力由拱门引导到后面的建筑物上去。

富士GX617全景照相机，90毫米镜头，富士Velvia胶片。

成一幅建筑物的局部影像时，我的办法是将影像分解成最精简的形式，撇开一切外在的细节，只关注其基本的色彩和形状。

在西班牙的毕尔巴鄂拍照时，我发现通向古根海姆博物馆的台阶在造型上颇有味道，它们以一种弧形曲线将我的视线引向远处的博物馆。所以我将画面的表现重点放在这些台阶上（第23页图）。这张照片是又一个选择从不同视点去观察建筑物的例子，其画面中所包含的内容已足以说明该建筑物就是古根海姆博物馆——照片左上部那为人们所熟悉的钛金属面墙——但整个画面中富有活力的成分毫无疑问是弧形的阶梯而不是那座闻名的建筑。

薄冰图案和栎树叶

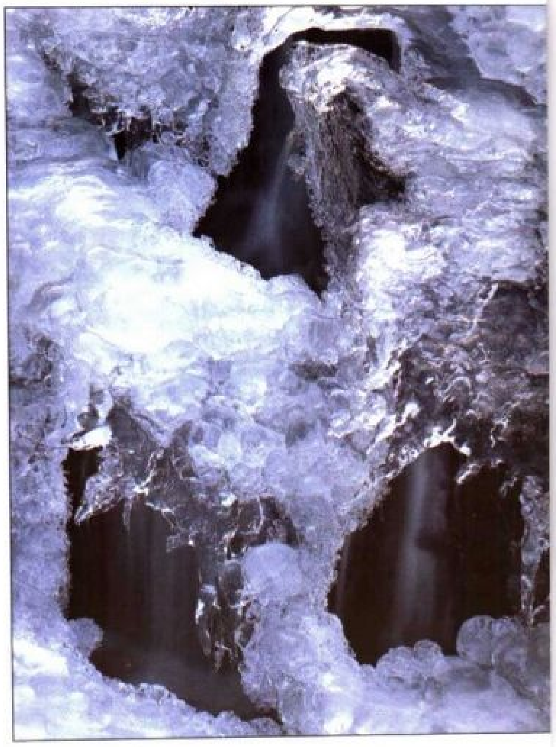
我被薄冰所形成的复杂形态给深深地吸引住了。冰层本身十分脆弱，因此我小心翼翼地将一片打满霜的栎树叶放在它的右上方处，叶尖的方向稍稍偏向冰层的造型。

维斯塔4×5后背取景照相机，210毫米镜头，富士Velvia胶片。

在我去法国南部普罗旺斯的途中，路过这座非凡的建筑——罗阿纳图书馆。该建筑不仅本身的外观像一艘在大海中航行的巨轮，而且整片建筑群相互有机地联系在一起。这是出自琼—路易斯·戈迪维尔之手的杰出作品，你不妨将其称之为有机建筑。与它类似的还有西班牙建筑师安东尼奥·高迪、毕尔巴鄂的设计师古根海姆和弗兰克·格里的作品，这些建筑设计师们在他们的设计中均打破了建筑物保持横平竖直的传统和常规。这种建筑样式使我在拍照时不必再顾忌建筑物垂直线条的会聚变形问题，因此这座图书馆的拍摄实际上并不困难。当时碰到的问题是为了捕捉天空中的卷云，我来不及架设维斯塔4×5后背取景照相机，所以使用潘太克斯6×7照相机加广角镜头进行拍摄。

在毕尔巴鄂拍摄人行天桥（见第25页图）的难度要远远大于拍摄古根海姆博物馆，因为当行人在桥上通过时，整个桥身都会发生晃动。尽管使用了三脚架，但还是得等到前后无人时才好拍。所以，我一清早

就赶到了现场。我需要在画面中出现一个朝我走来的穿深色衣服的人，幸运的是刚巧这时有这么一个人从对面走过来了。我十分喜欢由牵拉钢索及其投影所构成的线条图案，但如果能将背景上那一片难看的建筑物去掉才好。我只有求助于偏振镜了，偏振镜既最大限度地减轻了那片建筑物的干扰，又加深了蓝天的密度，突出了白色的钢索。



瀑布前的3个冰窟窿

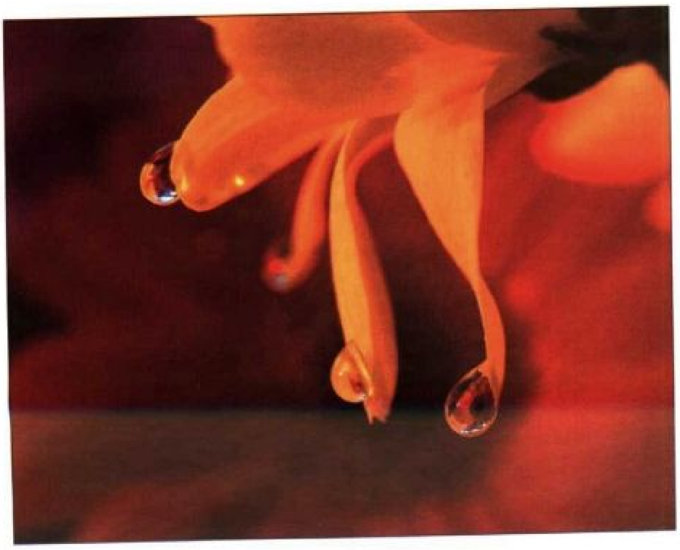
这个局部冻上了冰的瀑布所构成的抽象形态给人以无限的遐想空间。将画面颠倒过来看，它酷似一付鬼脸。

维斯塔4×5后背取景照相机，210毫米镜头，富士Velvia胶片。

■ 自然界

和在人为环境中一样，在自然界中寻觅构图所遵循的也是同样的原则。注意发现那些与众不同的形状、线条、曲线、图案以及有趣的细节和独特的色彩与纹理。深入观察自然界的细微之处能让你获得无穷无尽的拍摄素材。你必须知道在哪儿可以找到理想并且能够接近的花草和树木，同时还应选择不同的时间和不同的季节去造访它们。清晨始终是拍摄植物的大好时机，因为不仅初升的阳光具有很强的方向性，而且晶莹的露珠能将大地万物装扮得焕然一新。

要了解天气对自然环境的影响：它能创造出某些令人称奇和美轮美奂的画面。在天寒地冻的天气条件下，你将有机会见到由冰所构成的复杂形态，就像我拍摄的这张照片（第28页图）；如果碰到溪流或瀑布，你还会见到晶莹剔透、由水滴逐渐冻结而成钟乳石状的冰挂造型。霜能在植物枝叶的表面形成某种闪闪发光、极为漂亮的纹理。



花瓣上的露珠

贴近观察花瓣上的露珠，你会发现露珠仿佛是一片片微型的透镜，将花朵周围物体的影像全都给映射出来了。构图时必须仔细安排画面的布局，同时还要确保聚焦精确。

维斯塔4×5后背取景照相机，照相机皮腔全伸，75毫米镜头，加2只1号近摄镜，增加4级曝光量以补偿因皮腔全伸所造成的曝光损失，富士Velvia胶片。

结满霜的山楂果

我对霜的结晶产生了浓厚的兴趣。我选择了一个恰当的侧面进行拍摄，使山楂枝看上去仿佛被凌厉的寒风刮得倒向了一侧。这样一来，原本静止的被摄体平添了几分动感。

维斯塔4×5后背取景照相机，150毫米镜头，富士Velvia胶片。

你可以去构思和创造你的自然静物构图。在拍摄这幅薄冰图案（第28页图）时，我有意在画面中摆放了一片打满霜的栎树叶，而且我认为它的放置对整个构图来讲是至关重要的。我注意到不要让栎树叶干扰画面中自左上到右下的那条深色的对角线。成交叉角度放置的栎树叶将观众的视线引向了画面的中心。

有时当你凝视着某样东西时，你的头脑里会浮现出种种联想，你的注意力会集中在所见之物的形状和相似上，就像我们平日从蓝天翻卷的白云中能看到酷似动物的造型一样。我在迪斯特里克特湖拍摄这个部分结冰的瀑布时，注意到了这3个冰窟窿。如果将这张照片颠倒过来看，它很像是一副骷髅或鬼脸。据我的经验，照片的这种多义性对其市场销路往往很有帮助。

■ 凑近拍摄

著名的战地摄影师罗伯特·卡帕曾经说过，如果你的照片不够有力，是因为你靠得不够近。凑近拍摄，通过对被摄体细节的揭示能够将无论自然界中还是人为环境中的物体表现得令人刮目相看。这种拍摄手法不仅能排除掉那些不想要的细节，使表现的重点集中在主体上，而且还能进一步地强调画面中的色彩和形状。

同样存在着“视点”这样一个重要的问题。拍摄者在拍照时习惯于采取各自的拍摄高度，而这多半就是他们观察事物时的高度。因此你只需要尝试一下不同的视角，在比平日更近的距离上去研究你面对的事物即可。雪花便是一个人们熟悉而又很能说明问题的例子：当我们用肉眼凑近观察一片雪花时，有可能看到它那异常精美的图案——仅此而已。而借助你的照相机，你可以使如此纤细之物充满你的画面，即刻让观众能够仔细地去研究雪花上那转瞬即化的复杂图案。

同样道理，你只需趴在地上，以一个昆虫的视点去探察外部世界，在你的眼前便会出现一片全新的景象。你会发现周围物体变得突出而有趣了——它们以你从未留意过的结构和排列在地面高度的世界中。

举例来讲，在这张山楂果的照片（第30页图）上，足够近的拍摄距离使我能充分展现出霜的结晶及其在山楂果上附着的状态。由于距离如

结霜的蜘蛛网

一天清晨，当我收拾器材准备外出拍照时发现了这些蜘蛛网。我看中了这 3 道蜘蛛网之间错落有致的间隔，以及蜘蛛网本身淡雅的色调和自然形成的斜向线条。

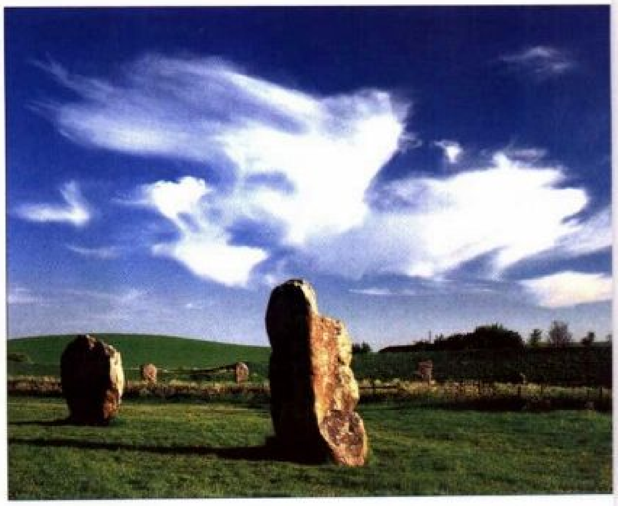
维斯塔 4 × 5 后背取景照相机，150 毫米镜头，富士 Velvia 胶片。

野花盛开的原野（意大利，托斯卡纳）

当我一眼看到这片一望无际的野花时，我的第一个冲动是去拍摄鲜花，但进一步仔细观察，天空中白云的形态更引起了我的兴趣，它们好像是从原野尽头升腾而起。我抓紧时机拍摄了若干张胶片，同时加用了偏振镜以压暗天空，突出白云。不出几分钟，白云便飘散开去改变了形态，方才的景象已不复存在。

潘太克斯 6 × 7 照相机，45 毫米镜头，加用偏振镜，富士 Velvia 胶片。

此之近，整个画面中的色彩局限于山楂果的红色和霜的白色。在第31页的图片中，我在自己花园的矮树篱上发现并拍摄了这3道错落有致的蜘蛛网。这张照片恰好表明想要寻获到精彩瞩目的画面，不一定要跋山涉水，舍近求远。重要的是应多加关注你身边的细节，设法从他人熟视无睹的事物中观察并发掘出某些令人称奇的影像来。



立石（英国，英格兰，威尔特郡，艾夫伯里）

那一天，天空中云层的形态简直叫人难以置信。我不打算单独拍它，而是将之作为整个画面中一个有用的构图成分。我当时就在艾夫伯里附近，因而想到该处的立石是一个理想的被摄体。绕着那一带巡视一番之后，我选择了目前这样一个角度来拍摄，立石处于强烈的侧光照明之下，云层则位于主体立石的正上方。

维斯塔4×5后背取景照相机，150毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。

■ 拍摄天空

人们在想像一幅景象时容易忽略掉天空，即便天空有可能成为画面中一个重要的组成部分。你在拍摄绚丽的落日景色时，天空自然而然地会成为你画面的兴趣中心。但不要忘了，在其他类型的风光照片中，具有特殊景象的天空可以发挥出同样的作用。出乎我意料的是，我发现天空在构图中往往都扮演着重要的角色，我可以根据云层的分布形态来调整视点以突出它们，甚至让它们在构图中发挥线条的作用。毋庸置疑，无论是黑沉沉的暴风云还是天高气爽之时

维朗德里城堡（法国，卢瓦尔谷地）

云层的形态对画面中从花园导向城堡的鲜明线条起到了补充作用，同时也将观众的目光吸引到远处的城堡上去。

维斯塔4×5后背取景照相机，90毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。

霍西加普海滩（英国，英格兰，诺福克）

我被晨光中防波堤的鲜明轮廓给深深地吸引住了。正当旭日跃出地平线之际，一朵彩云出现在太阳的上方，洼潮处的水面上也同时映出了它的倒影。倘若没有这朵彩云，整个画面将会显得平淡乏味。

维斯塔4×5后背取景照相机，90毫米镜头，加用0.9中灰渐变滤光镜，富士Velvia胶片。

飘浮在空中的朵朵白云，云层的种类能使照片的气氛产生极大的差异。改变天空在整个构图中所占的比例也可以影响画面氛围的表达，极少的天空给人以一种局促压抑感，而大面积的开阔天空则能使人感到豪爽和自由（抑或孤寂）。

我发现拍摄天空的最佳时机当属日出、日落，或暴风雨将临时乌云翻滚之际。因为，在这些环境下，天空能呈现出极具戏剧性的状态和色彩。没有什么不适合拍照的天气，往往最令人感到不舒服的天气——比如雨雪天——能产生最具表现力的佳作。

■ 常备不懈，抓住机遇

尽管我尽力设法按照自己预期的效果去控制我所拍摄的画面，但有时则完全是靠碰运气得来的。事实上，有些我自己十分满意的照片（如第35页图《阿帕奇国家森林公园和弯月》），就是我未曾料想而意外获得的。当时所有的构图成分正好在一个恰当的时机聚在了一起，构成了一幅不可能事先策划好的画面，正所谓可遇而不可求，我不必花上几个小时在原野中去寻觅这般理想的构图了。

然而，如此偶然发生的时机也并非没有预见的可能性，至少可以做到常备不懈以防错失良机。就摄影而言，你准备得越充分，就越有可能

获得机遇。我外出拍照时，除了带上必备的照相机、镜头和三脚架等摄影器材之外，还要针对所往之处作一番认真的计划安排。我要准备好标有等高线和海拔高度的当地详细地图，它能帮助你顺利地选择拍摄地点，你可以从它上面找到通往理想拍摄点的羊肠小道，你还可以利用它来测定太阳与被摄体之间的相对位置。如果你完全指望靠个好天气来获得你想要的照片，那劝你事先好好看一看地图，你可以找到诸如瀑布或树林之类的备用拍摄目标，因为万一天气不好了呢！

月相周期表也同样有可能派得上用场。如果你打算拍摄海边景色，潮汐表能为你提供涨潮和落潮的时间。要是你不了解潮汐涨落的规律并且不熟悉当地海岸线的话，它可帮得上大忙。否则，你可能不是被潮水追逐得落荒而逃，就是离岸边太远以至于花上几个小时也回不到合适的拍摄地点。

拍摄前的准备和调查工作做得再充分，事到临头还是经常会有出乎意料的情况发生（有利的或不利的）。要随时准备捕捉对你有利的那一瞬间。在我动身去拍摄霍西加普海滩（第34页图）时，天空万里无云。突然间不知从哪儿飘来一朵彩云，而正是这朵位置恰到好处的彩云成就了这张照片——如果它位于画面的左侧那就起不到什么作用了，因为水面上将失去它的倒影，而且它与朝阳之间的关系亦将发生改变。

阿帕奇国家森林公园和弯月（美国，亚利桑那州）

当时我正驾车穿越这片森林，眼睛不经意地往车窗外一瞥，见到了挂在树梢剪影轮廓低凹处的这勾弯月。大自然造就的这幅画面使我联想起中国的阴阳太极图。这样机会正所谓可遇而不可求，假如我早一点路过这里，月亮的位置过高，天空也太亮，而再晚一点，月亮则落到山背后去了。

潘太克斯6×7照相机，200毫米镜头，富士Velvia胶片。

PHOTOS WITH IMPACT

第2章

光 线

晨光中的“贡多拉”（意大利，威尼斯）

面朝着东南方圣马乔列的“贡多拉”（威尼斯一种极富特色的平底船）在晨光中一字儿排开，这幅颇具代表性的景观值得一拍。浮动的船身在长时间的曝光下模糊不清，平添了一种梦幻般的气氛。

富士GX617全景照相机，90毫米镜头，加用0.9中灰渐变滤光镜，富士Velvia胶片。

斑点伞菌（英国，诺福克）

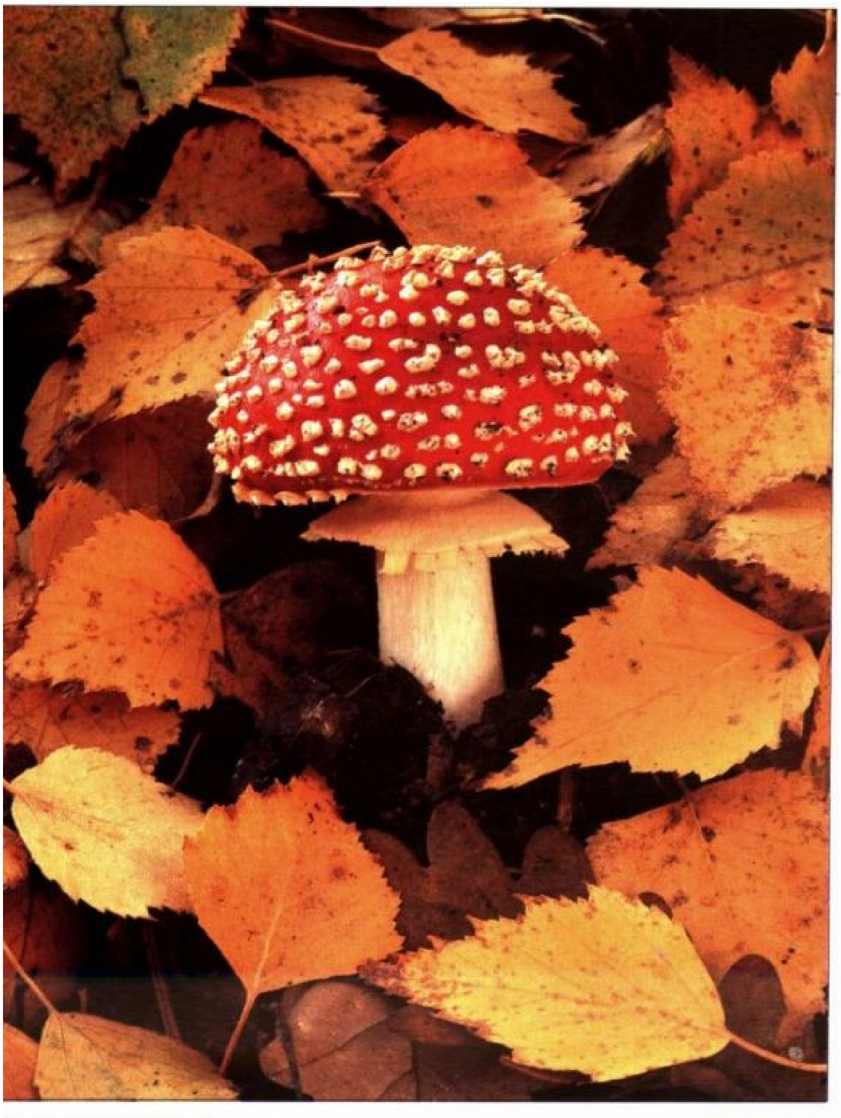
我在这里使用了漫射屏和反光板来柔化现场过于强硬的光线。如果不对光线加以控制，将无法再现出被摄体阴影部位的细节，整个画面的反差亦将过高。

维斯塔4×5后背取景照相机，210毫米镜头，加用漫射屏和反光板，富士Velvia胶片。

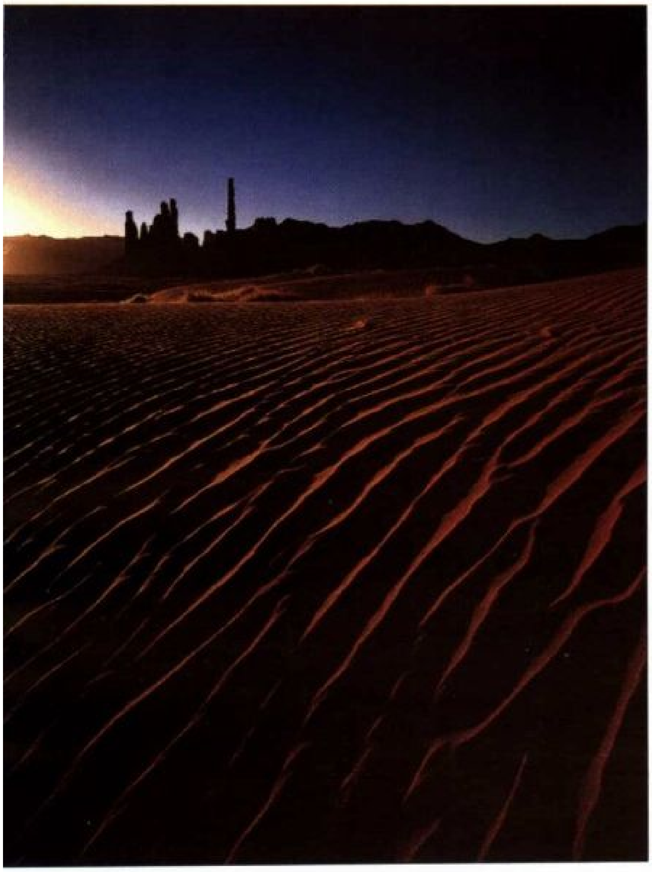
就任何一张照片而言，光线都是最重要的，因为它界定了我们观察和理解被摄体的方式。“摄影”一词照字义解释就是“用光线作画”的意思，而我们真正的拍摄对象其实就是光线及其照射在物体上的方式。自然界的光线来自太阳这个单一的光源，但这单一的光源却为我们创造了近乎无穷的特殊照明效果。阳光的照射角度千变万化，它随着一天中的不同时间、一年中的不同时期乃至所处的不同纬度和天气环境的变化而大幅度地改变。况且，整个一天中阳光分分秒秒都在发生着变化，它随时影响着被照射物体的表面纹理、色彩及形状，这一切为你提供了捕捉不同照明效果的极大的可能性。

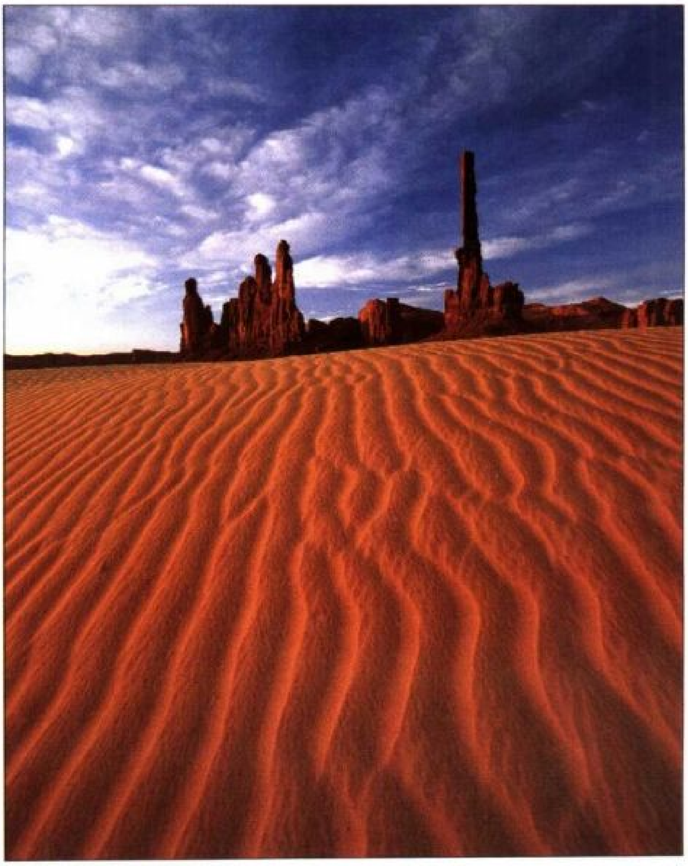
■ 控制光线

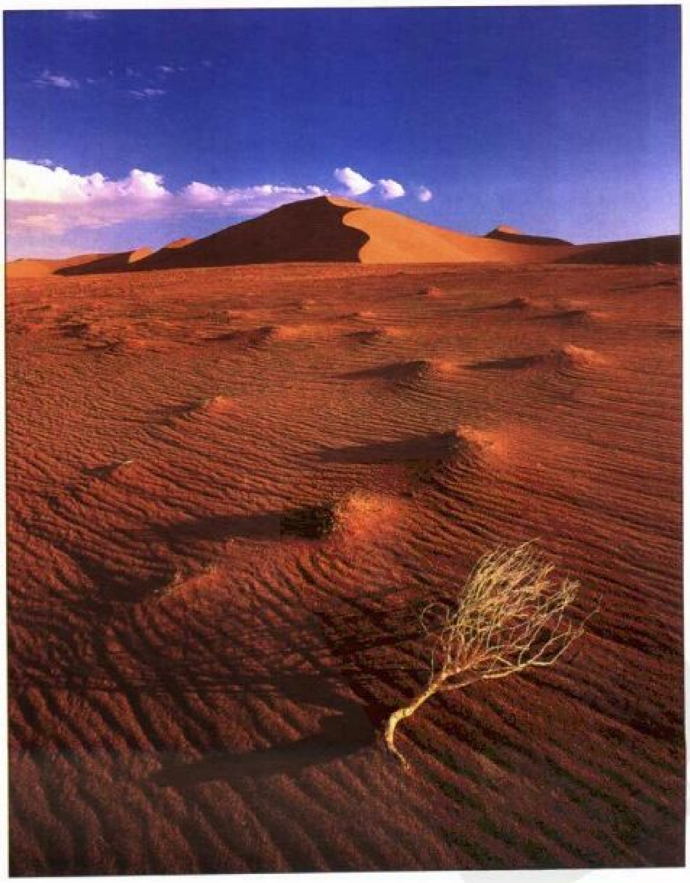
一张照片无论构图如何缜密，倘若对光线的控制达不到预期的效果，最终的结果将无法令人满意。散射或反射的光线比直射的阳光来得细腻柔和，具有再现景物自然色彩的能力。多云天气下光线的反差最低，能大范围地显露出物体的形状、影调和色彩，你十分轻易地就能捕捉到被摄体暗部的细节。如果想要获得微妙的效果或精细的影调，这正是最恰当的拍摄时机。而在其他的光线条件下，你需要对照明状况施加人为的干预和控制。



当我在位于诺福克的一片树林中散步时，偶然发现了这棵形态优美的斑点伞菌（第38页图）。当时从侧方照射过来的阳光过强，产生了浓重的投影。为了记录下斑点伞菌表面精美的细节并再现其自然的色彩，需要借助散射或反射光对它进行照明。我像在影室内拍摄静







墟谷（美国，亚利桑那州）

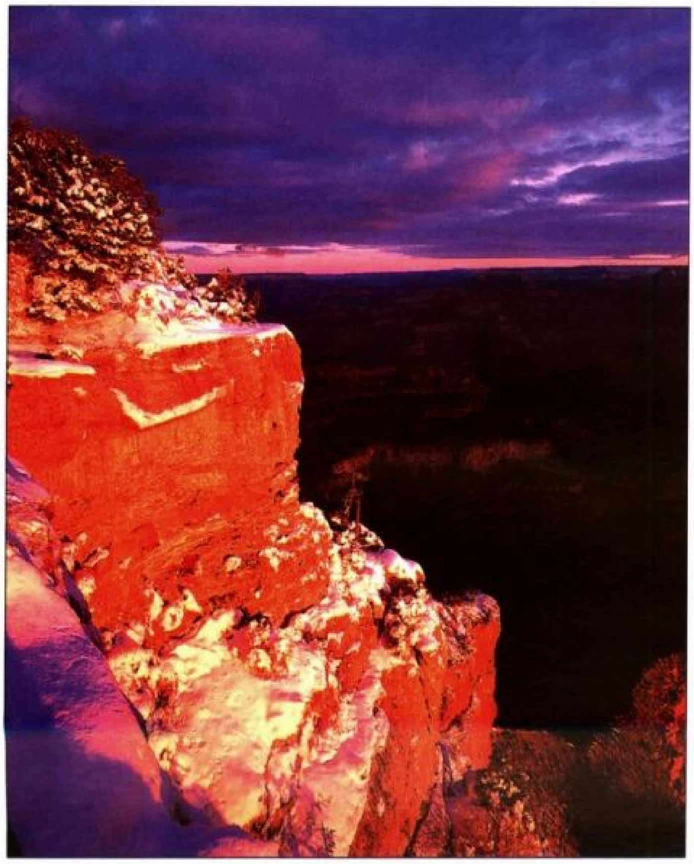
由于太阳纬度的变化，在一年中的不同时节造访同一个地点能拍摄到截然不同的景像。第一张照片（左上图）摄于10月份，太阳升起的位置几近画面的左侧。第二张照片（右上图）摄于6月，位置更偏的朝阳提供了理想的侧光照明。

潘太克斯6×7照相机，45毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。

索苏斯夫利（纳米比亚）

强烈的侧光照明鲜明地刻画出纳米布沙漠的波状沙浪以及风滚草的纹理和色彩。抓住日落之前的拍摄时机，突出表现了所有景物特别是风滚草的长长投影。

潘太克斯6×7照相机，45毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。



枫树（英国，英格兰，格罗斯特郡，韦斯顿伯特植物园）

逆光照明使透亮的枫树树叶显得分外绚丽。我必须十分小心，以防透过树枝的阳光过多，从而造成镜头眩光。

维斯塔4×5后背取景照相机，75毫米镜头，富士Velvia胶片。

大峡谷（美国，亚利桑那州）

这张亚瓦派峰的日出照片表明，自地平线高度上投射过来的顺光照明能产生高饱和度的色彩。不出几分钟，画面中金黄色的色调效果便不复存在，岩石表面的细部层次也被光线冲淡了。

潘太克斯6×7照相机，45毫米镜头，富士Velvia胶片。

大特顿斯山（美国，怀俄明州）

在逆光条件下拍照，宜选择那种剪影轮廓分明可辨的被摄体。否则，景物中的各种形状有可能相互重叠在一起而让人难以识别。大特顿斯山的山峰本身就具有鲜明的轮廓，来自山峰背后的几束阳光又进一步将它烘托出来。

哈苏500C/M照相机，250毫米镜头，富士50D胶片。

PDG

物似地将4×5后背取景照相机架设在三脚架上取景和构图，但接下来不是去布置灯光或使用闪光灯补光，我决定设法改变阳光的照明效果。我在阳光和斑点伞菌之间放置了一张散射屏来柔和照明光线，这张散射屏大大降低了阳光的反差，真实再现出了菌盖鲜艳的红色和散落在菌干周围桦树叶的黄色。我使用的是一张可折叠的圆形散射屏，但描图纸或

韦尔库姆海口（英国，英格兰，德文郡）

我想表现出浪涛拍岸的那种冲击力。当时天上的云层很厚，但地平线的上方出现了一线晴空。阳光从云层的缝隙处一泻而下，从侧后方照射在浪涛上，使浪花喷发出漂亮的暖色光辉。我将快门速度设定在1/4秒上，这挡速度既能造就画面的动感，又足以“凝固”飞溅的浪花。

维斯塔4×5后背取景照相机，150毫米镜头，富士50D胶片。

半透明塑料薄膜的使用效果同样是不错的。这时被摄体的阴影一侧仍嫌太暗，所以我又用一张铝箔反光板钝光的一面对其暗部作了补光。利用散射和反射光来控制现场的照明光线，终于使被摄体的色彩和形态得到了真实自然的再现。这种控制光线的手段对于拍摄大范围的室外景物来讲是行不通的，但它是一个很好的例证，说明柔和的照明光线能使你捕捉到更丰富的细节。

■ 光线的方向

顺光照明（阳光从正面照向被摄体）的特点是能最大程度地揭示细节，能提供高饱和度的色彩，但它同时也会削弱被照明物体的立体感。黎明或傍晚时分接近地平线的太阳具有惹人注目的照明效果，能营造出浓艳的色彩。随着太阳的升高，阳光中的暖色调渐渐褪去，光线的立体造型能力趋弱。

逆光照明擅长于刻画物体的外形。你可以利用它来拍摄漂亮的剪影，创造那种围绕着物体外部边缘的“轮廓光”照明效果，强调如树叶、雨滴或花朵等被摄体的那种半透明的质感。逆光照明能使色彩变得柔和起来，能使物体的外部轮廓在明亮背景的衬托下显得分外鲜明，这有助于在一个复杂的画面中将形形色

柏树林和鲜花盛开的原野（意大利，托斯卡纳）

在这两张照片上不同的照明光线产生了迥然不同的画面效果。第一张照片（上图）在多云的天气下拍摄，照明光线十分柔和。鲜花的色彩显得更为饱和，画面中纤微的细节全都历历在目。第二张照片（下图）是在直射的阳光下拍摄的，画面反差较高。

潘太克斯6×7照相机，45毫米镜头，加用0.9中灰渐变滤光镜（上图），加用偏振镜（下图），富士Velvia胶片。

林中的风信子（英国，英格兰，诺福克）

从背后透过树叶直接照射到花丛上的斑驳光线，给整片风信子造成了明显的亮部和暗部的对比，从而赋予该画面以一种外加的空间感。

维斯塔 4 × 5 后背取景照相机，90 毫米镜头，富士 Velvia 胶片。

色的构图成分有机地统一起来。逆光照明还能通过给被摄体造成大大拉长了的投影来增强画面的纵深感。但因为你是在对着太阳拍照，所以假如阳光过于强烈，你不妨设法将太阳藏在被摄体的后方，就像我拍摄第 40 页上的枫树时所做的那样。否则，你得对镜头加以遮挡以防产生眩光。遮挡镜头一般是用遮光罩，但我觉得遮光罩不便携带，装卸起来费事费时，所以我经常是用自己的手来遮挡。

侧光照明是我特别喜爱的一种照明方式，因为它擅长强调被摄体的轮廓、纹理及形状。我在拍照时常常设法将自己安排在能使被摄体受到侧光照明的拍摄机位上。这种斜向的照明光线还能在被摄体较淡和较深的表面之间造成较强的影调对比，从而使其形态显得更为分明。清晨和傍晚时分太阳的位置很低，物体的投影被明显地拉长，在这种低角度光线的照射下，景物中那些白天不易觉察到的起伏变化被揭示得一览无余。

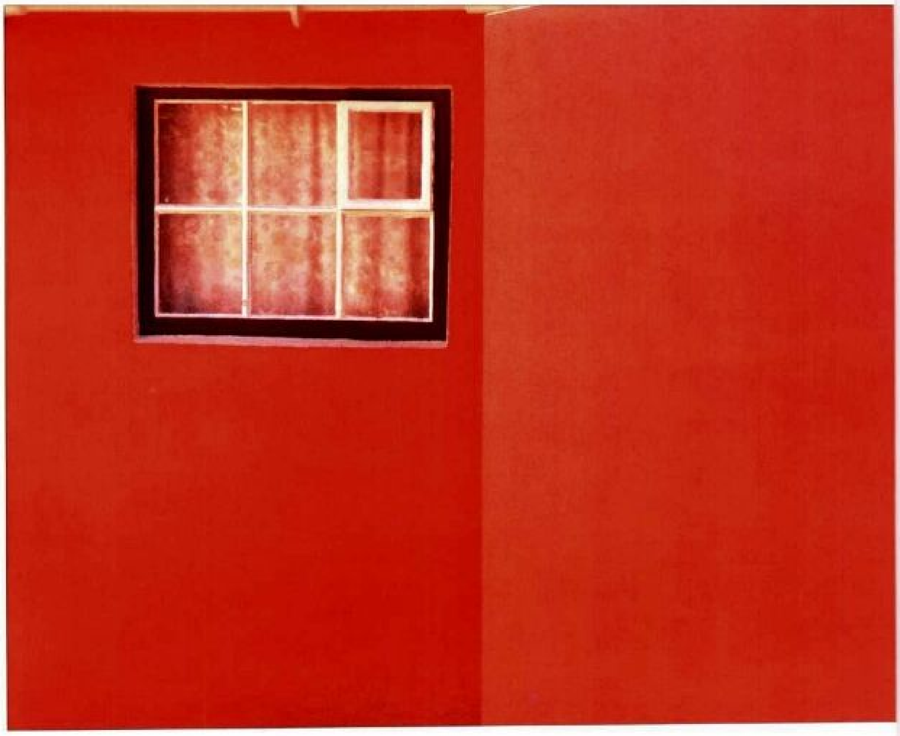
摄影师们经常要避开的一种直射光线是顶光。顶光，尤其是盛夏

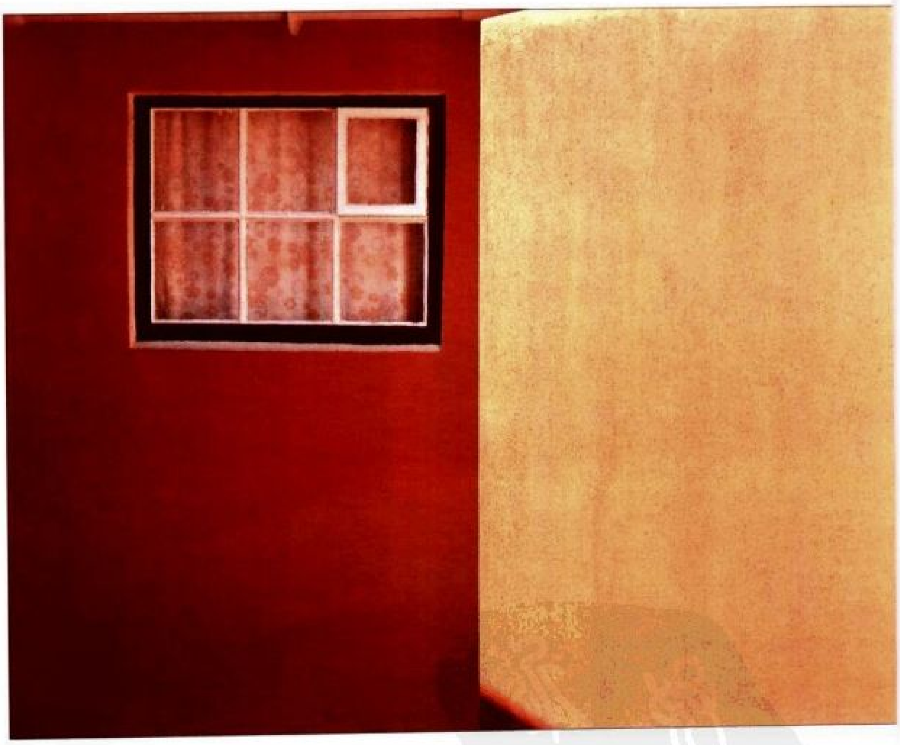
时节的顶光令投影集中在景物的正下方，会导致画面中被摄体的形态缺乏立体感。顶光的照明效果往往生硬而不悦目，晴天正午时刻的阳光表现得最为明显（尤其是在高海拔和近赤道的地理位置上）。顶光照明会使深的颜色看上去更加浓烈，而淡色的影调显得更趋苍白。不过在顶光的照明下，被摄体表面所呈现出的明亮高光和细小、清晰而又深暗的阴影能鲜明地刻画出被摄体的结构，所以我发现利用它来拍摄建筑物能取得相当不错的效果。实际上，建筑物的拍摄多半只能在中午的顶光下进行，因为或早或晚的阳光会将邻近建筑物的投影投射到你的被摄体上。

然而，由于强烈的直射阳光会造成景物的亮部过亮，暗部过暗，明暗之间反差过高，所以它属于最难对付的拍摄环境之一。碰到这种情况，我会设法等到太阳被云层遮蔽后再拍。

光线的强度

日光在强度上往往会有极大的变化。举例来讲，在明朗的晴天，室外和室内光线强度之间就存在着极大的差





窗户和墙（纳米比亚，斯瓦克普蒙德）

这两幅构图简洁的画面是我非洲之行时在所住的一家旅店的院子里拍摄的。第一张照片（上图）的照明光线来自旁边一堵墙面的柔和反光，画面的色彩鲜艳夺目。第二张照片（下图）的照明则是直射的侧光，画面反差增高，色彩还原欠佳。

潘太克斯 6 × 7 照相机，135 毫米镜头，富士 Velvia 胶片。

落日（特立尼达与多巴哥）

我在日出或日落时分拍摄风光，一般都要接连拍上若干张，因为此时天空的色彩和气氛瞬息万变。第一张照片（上图）中的夕阳即将落入地平线；而日落后仅几分钟（下图），整个天空呈现出了无比绚丽的色彩。

潘太克斯6×7照相机，45毫米镜头，富士Velvia胶片。

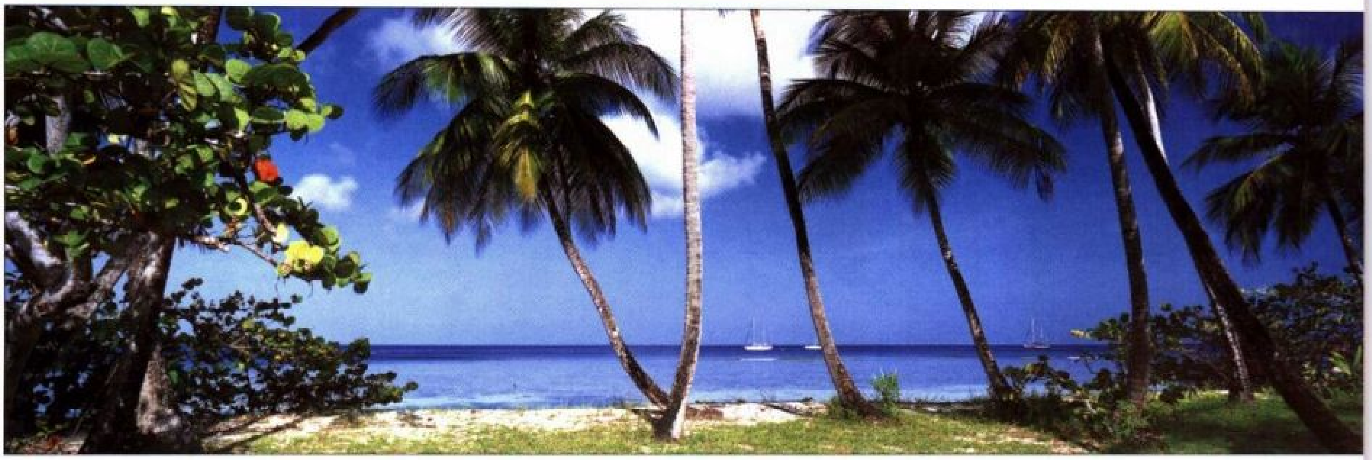
别。人眼能轻而易举地应付强度差异如此之大的光线，胶片则不然，用它来强行记录范围过大的影调，要么受光的亮部变成一片雪白，要么阴影处的暗部毫无细节可辨。那张斑点伞菌照片（见第38页图）是依赖柔和的散射光照明才同时将亮部和暗部的细节和色彩再现得如此丰富的。

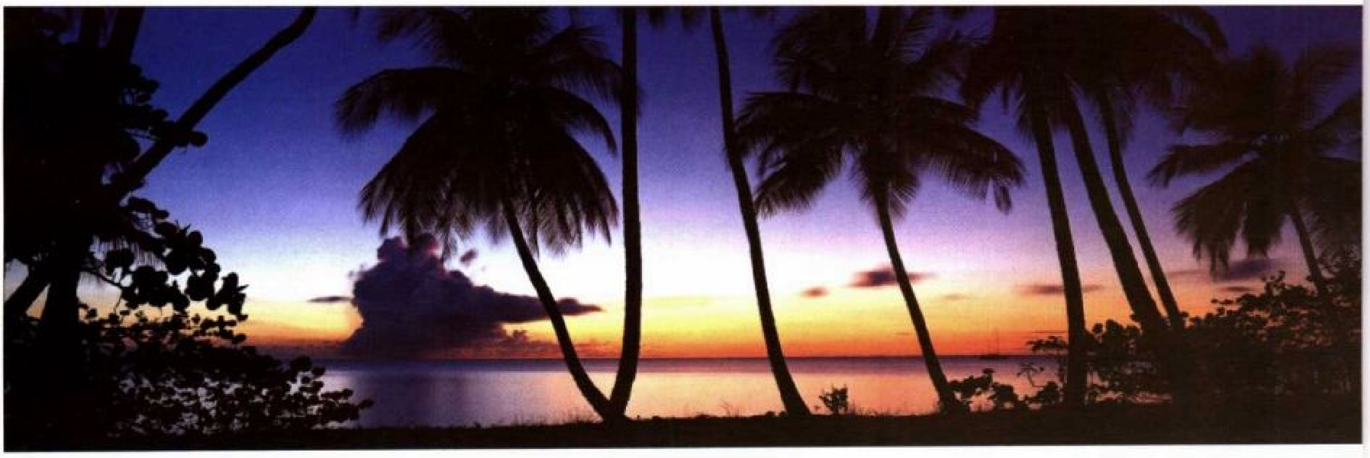
与之相反的则是高反差的照明光线，从第45页所刊登的两张照片上便能清楚地看出这一点。照片中左右两面墙壁的颜色实际上是一样的，刷的都是同一种涂料。它们在这两张照片上之所以表现出如此之大的差异，完全是由照明光线强度的变化造成的。上图照片中墙面的照明光线主要来自附近墙面柔和、散射的反光。画面中墙面颜色的色彩饱和度极高，较亮和较暗墙面的色彩差异很小。而一旦照明光线变成为强烈的直射阳光时（下图），墙面的色彩饱和度便大大降低，色彩黯然，受光和阴影处墙面之间产生了极为明显的反差。

■ 一天中的光线变化

在一天中的不同时段去拍摄同一处景物，所得到的画面特征和基调将会出现相当大的差异。你可以作个有趣的尝试，在一天中相隔一定的时间段乃至于在一年中的不同时期重返原地去拍摄同一处的景物，随着阳光的照射角度、太阳在地平线上升起和落下的位置以及相应大气环境的明显变化，你拍摄的画面将具有迥然不同的效果。

日出之前的晨光散射，日出之后光线开始变黄，方向性逐渐增强，这种直射的光线能够区分被照射物体的形态，展现其细节、纹理及色彩。正午的阳光最接近白光，被照射物体的色彩饱和度降低。午后的光线强烈，偏蓝，反差高。到了傍晚，低角度的柔和光线适于造型和表现细节与纹理。夕阳开始落山之时，天空中会出现并迅速变幻着桃红、橙或黄等各种绚丽的色彩，阴影将变得十分浓暗。这种低角度的散射光线能最





大程度地展现物体的细节。随着太阳落山，天边仍会残留着一些暖调的桃红和黄色，但整体感觉是光线已经偏蓝，景物的阴影部分变得很暗，凸显出轮廓分明的剪影效果。日落之后，暮色中的光线虽然很暗但具有独特的韵味。

当我到达了某个拍摄地点之后，无论拍摄建筑、风景、公园还是城市景观，我所做的第一件事是对该地进行一番认真的考察，以确定一天中什么时间最适合于被摄体的拍摄。我发现自己抵达的时机总是不对，都需要等待合适光线的到来。可是话又得说回来，在一个地方花上一些功夫去了解一天中不同时间的光线对该地的影响决不是浪费时间，况且整个一天中你还可以在来自不同方向的光线下以及不同的环境气氛中，拍摄到变幻无穷的画面。

不过，我发现拍照的最佳时机几乎都在破晓之后和黄昏之前这两个时段。低悬的太阳使整个大地处于一种酷似舞台效果的氛围之中，也正是在一天中的这一早和一晚，光线变化最为迅速，所以你的动作必须十分敏捷才行。在这两段关键的时间拍照，最好以几分钟的间隔接连拍上一系列照

皮京岬（特立尼达与多巴哥）

我几乎每天都要在不同的时间经过这里。上午阳光（上图）所营造的画面效果与傍晚时的光线（下图）相比真有天壤之别。在你的拍摄地点多呆上一些时间，能大大拓宽你对光线的感知能力。

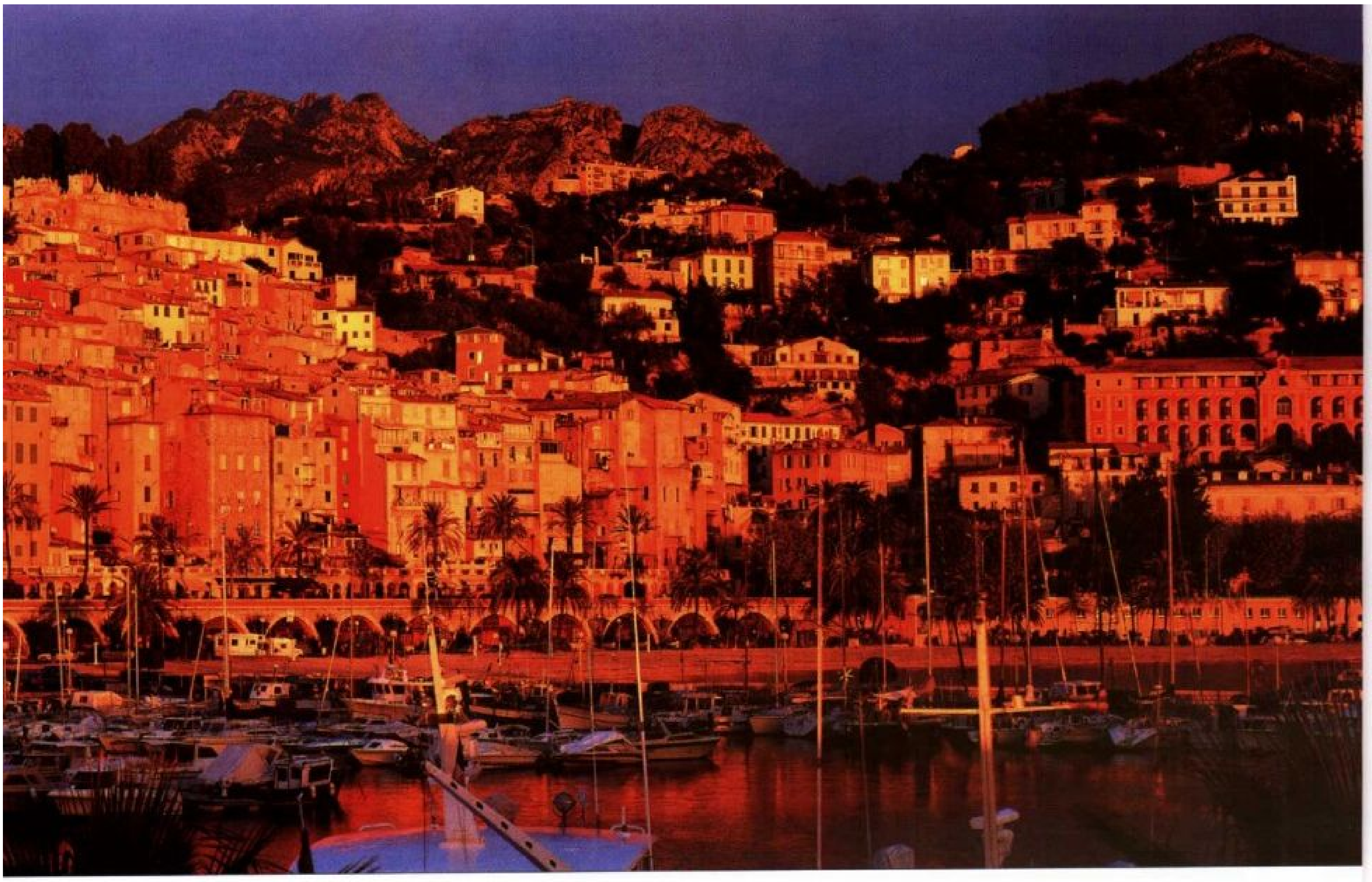
富士GX617全景照相机，90毫米镜头，富士Velvia胶片。

片。短暂的间隔中景物的气氛会产生诸多变化，如果你对此事先准备不足，在现场花时间来进行你所要照片的拍摄准备工作，结果会发现光线已经全都改变了，你又得根据变化了的条件重新进行一番设置才行。出于这个原因，我在外景地拍照时几乎不用一步成像胶片。因为我发现，如果我决定怎样拍摄，然后先试拍一张一步成像胶片，接着等上分把钟让影像显现出来以确认这张照片符合要求，等到这时，我可能已错过了最佳的拍摄时机。所以我宁可不论结果如何，先用胶片将影像记录下来，而不想最后手头上只得到一张效果不错的一步成像照片。

■ 不佳光线

在外出旅行时我经常碰到这样的情况，某处景物从构图上讲方方面面都很理想，惟独光线不佳。阴沉昏暗的光线无法将场景的轮廓和色彩最有利地展现出来。如果我感觉当时的拍摄条件不佳时，我往往会用笔记下该场景的地点、视角以及最适合的光线条件等，以便改日重返原地进行拍摄。

前面我曾讲过，乌云翻滚的阴天和雨天并不代表就拍不成照片了——有很多被摄体十分适合在这种条件下拍摄。我会特意去寻找公园、瀑布和树林等拍摄目标，实际上它们在柔和的光线下拍摄往往能获得



芒通（法国）

芒通的港湾及其依山而建的楼房堪称迷人的拍摄胜地。我到达这里时已接近黄昏，由于小镇坐北朝南，所以我感觉日出时暖色调的光线更能表现出地中海沿岸建筑的色彩风格。第二天一大早，我就架好了照相机等待日出。然而很不巧，当时东南方的天空中突然出现了一大片云层，仅仅在地平线的上方裂现出一线晴空。幸运的是，朝阳透过云层的这一线裂缝赐予了港湾一分钟左右明亮的直射光线，随后便隐没到云层中去了。

富士GX617全景照相机，90毫米镜头，富士Velvia胶片。

更好的效果。多云天气下的光线不会使被摄体的边缘产生明亮的高光，它能降低画面暗部和亮部之间的反差，为整片场景提供十分均匀的曝光读数。举例来讲，悬挂在近于黑色岩壁上的白色瀑布（见第51页图）如果是在强烈的阳光下拍摄，那些分布在岩壁上的水流的细节势必丧失殆尽。

拍摄公园的最佳条件当属多云天气，这种天气下的光线均匀柔和，色彩浓艳饱和。光线的明亮程度将影响物体所呈现出的立体感。在这两幅湖畔小景的照片（第50页图）中，小木屋在强烈的阳光下显得较平淡，而在柔和的光线下则更具质感。我在拍摄这类照片时都设法避免将毫无层次的灰白天空纳入画面，因为这样的天空容易将观众的视线从造型优美的被摄体分散到阴沉沉的天气上去。但如果多云的天空富有层次和细节，对增添画面气氛却不无帮助。

邓莫尔湖（英国，苏格兰，皮特洛赫里）

纵然在阴天我也没有因此而放弃林中的拍摄。就像你在第一张照片（左图）中所见到的那样，这种天气下的光线赋予了景物一种柔和淡雅的色彩效果。第二天，我在直射的阳光下又拍摄了同一场景的照片（右图），这幅画面色彩活泼，效果迥异。即便在多云的天气条件下，我还是使用了一块偏振镜，目的在于消除树叶表面的反光，再现其真实、鲜艳的色彩。

维斯塔 4 × 5 后背取景照相机，90 毫米镜头，加用偏振镜，富士 Velvia 胶片。

雨天也能拍摄到精彩的照片——尤其是瀑布。不仅因为雨水能增加瀑布的水流，而且瀑布周围的植物也会因此而显得熠熠生辉，令整个场景沉浸在一片葱翠之中（见第 127 页图）。在这种天气条件下，特别是单独一个人工作时，真正有用的东西是一把伞柄可伸缩的大伞，你可以将伞柄拉长后插在地上，腾出你的双手从事拍摄工作。

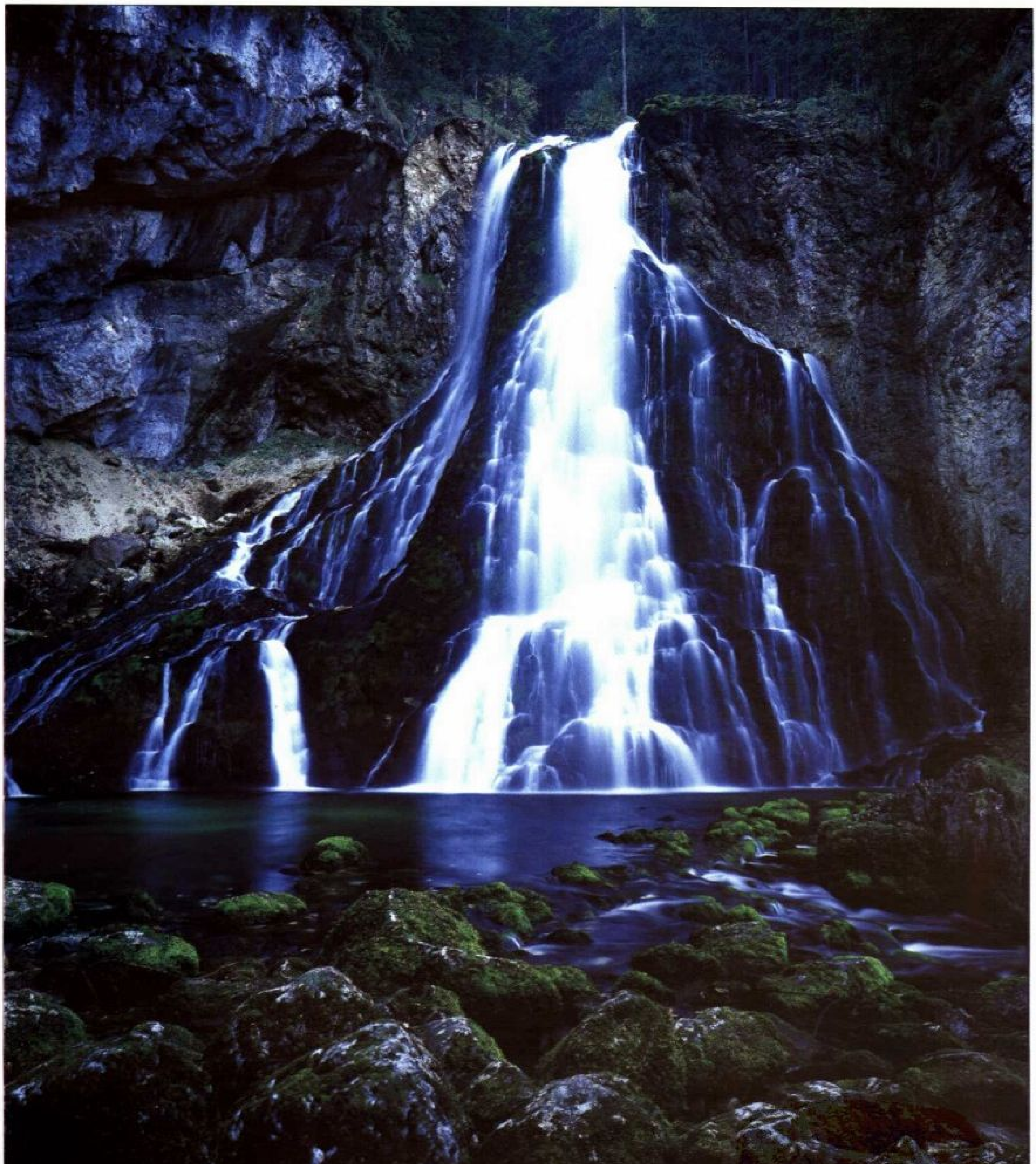
预测光线

了解光线及天气变化对照片画面的影响，以及掌握一定的气象知识（何时云层可能散去，何时

修剪过的树（英国，英格兰，坎布里亚，利文斯庄园）

在明亮阳光的照射下，树下景物的细节将会淹没在树冠的阴影之中。我选择在多云的天气拍摄，因而获得了鲜艳的色彩和丰富的细节。

维斯塔 4 × 5 后背取景照相机，90 毫米镜头，加用偏振镜，富士 Velvia 胶片。



戈林瀑布（奥地利）

瀑布非常适合在较差的光线条件下拍摄。我甚至在雨中拍摄过瀑布。这时的光线十分均匀，但因其强度较弱，所以可能需要作长时间曝光。长时间曝光能将流水拍得如丝一般地柔滑。

维斯塔 4 × 5 后背取景照相机，90 毫米镜头，加用偏振镜，富士 Velvia 胶片。

太阳会破云而出），会极大增加拍摄自己所需照片的机会。能够预见出最终的画面效果将大大有助于你去应对无论什么样的光线和气象条件。“预见”（pre-visualization）一词在摄影上与美国摄影大师安塞尔·亚当斯密切相关，它指的是在拍摄现场就能预先“看见”被摄景物按要求在最终照片上所表现出的效果。预见的画面决定了你拍摄该景物所选择的方式。从理论上讲，当快门释放的那一瞬间，你自身的经验和技术会告诉你已将什么留在了胶片上。安塞尔·亚当斯在拍摄过程中一旦创作了某些特别的东西时，立刻就能做到心中有数。当我知道创作出一幅对我来讲十分重要的影像时，我会感到非常振奋，也正是这种振奋之情促使我一次又一次地回到大自然的怀抱中去。

能够想像出你想要的画面并且想方设法去获得它，只是事情的一个方面，还有数不清的可变和未知的因素会妨碍你去实现自己的目标。事先的充分准备和调查非常重要，它能增加你主观上的把握性。你可以通过调查获得有关拍摄地的大量信息，使你有最大把握地去“预测”当地的光线。举例来讲，如果你知道将要拍摄的是一处比较特殊的景物（如第54页上图所拍摄的风磨坊），你就可以借助一份详尽的地形图事先计

图夫泽地磨坊（英国，英格兰，诺福克）

刚移居英国时，我拍摄的就是豪山一带的风光。时至今日，它仍然是整个诺福克郡中我最喜爱的拍摄地点之一。我已经和当地的芦苇收割手埃里克·爱德华兹成了好朋友。我头脑中曾想像过一幅画面，其中包括一条小船、芦苇以及远景上的一座磨坊。若干年后历经跋涉，终于找到了这个无论环境还是构图都与我想像中一模一样的场景。

维斯塔4×5后背取景照相机，90毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。

特恩磨坊（英国，英格兰，诺福克）

拍摄特恩磨坊时正值一个寒冷的冬日。当天的环境看上去不指望能拍摄到任何像样的照片。我蜷缩在一棵树旁躲避着雨雪，盼望厚厚的云层能裂开一道缝隙。就这样我一直等了很长很长的时间。终于，我的耐心得到了回报，西边的云层出现了一道裂缝。我迅速将4×5后背取景照相机在三脚架上架好。如果没有阳光，磨坊和芦苇将显得毫无生气。我构思的画面是，磨坊被鲜明地衬托在几乎全黑的天空背景上，芦苇则呈现出一种温暖的色调。因此我赶紧用0.9中灰渐变滤光镜来压暗天空，用珊瑚色渐变滤光镜给画面下部的芦苇添加暖色。太阳从云层的裂缝处露了出来，我抓紧时机拍摄了两张，随即太阳便消失了。

维斯塔4×5后背取景照相机，150毫米镜头，加用0.9中灰渐变滤光镜和珊瑚色渐变滤光镜，富士50D胶片。

算出太阳的角度以及它在一天乃至一年中的不同时间对该景物的照射情况，从而确定你应当选择什么时间和什么地点去拍摄。我手头上还有一张标着一年中任何一个指定日期的日出和日落时刻表。利用它，我可以决定应当在什么时候到达某一特殊的拍摄地点，而此时太阳的位置正好

PDG

奥拜磨坊（英国，英格兰，诺福克）

我想要拍摄一张日出时磨坊的照片，而且画面中要让河水倒映出清晨的天空。奥拜磨坊当属一个最佳的选择，因为它是少数几座坐落于河东岸的磨坊之一。历经数次尝试，现场环境始终没能达到预想的效果。第一张照片（上图）尚可接受，但天空中缺少云彩来表现我所希望的那种朝霞的色彩。经过几天更早的到达与守候，我终于获得了意想中的朝霞满天的画面（下图）。

维斯塔4×5后背取景照相机，150毫米镜头，富士Velvia胶片。

符合我的构图要求。拍摄这座风磨坊时，我所面临的问题仅仅是：我等待了几天直至黎明时分的天气条件符合我原先想像中的要求——朝霞满天并倒映在河面上。

多次重返同一地点使我对该地有了更深入的了解。我在不同的光线和天气条件下对它进行观察，因此我每一次的经验以及每一次所拍摄的照片都是独具特色的。这无疑大大有助于我在图片库方面的销售业务。前不久，有一位客户见到我在秋天拍摄的一张某个庄园宅第的照片，他们很喜欢，但真正想要的是能在夏天拍摄的画面。幸好，由于它属于一种具有代表性的景物，我事先已在一年中的不同时节多次返回那儿去拍摄照片，所以我当场就从我库存的资料中找到了那张完全符合他们要求的照片。

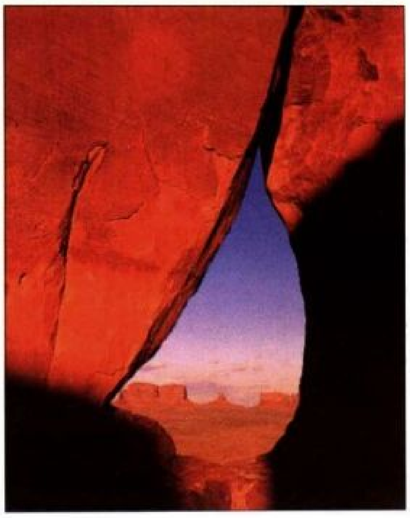
故地重游的另一个好处是，你可以逐步结识居住和工作在那儿的人们。作为一名摄影师，不管你多少次在不同环境下重返同一景点，你都不可能像终日生活在当地的人们那样熟悉那个地方。设法找园林管理人、向导和当地人等谙熟本地情况的人谈谈，你可以了解到当地那些人迹罕见与鲜为人知的去处和资料。他们能为你提供许多有用的信息。

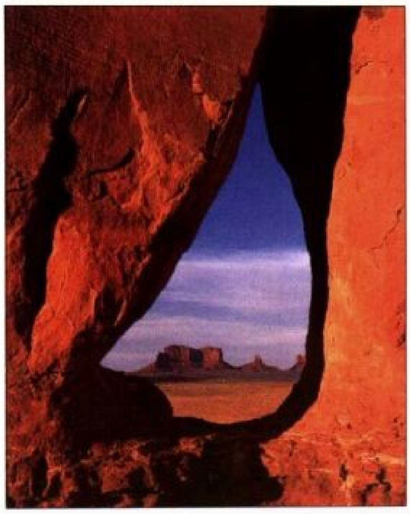
我多次到诺福克的豪山一带拍摄照片，与不少当地人，例如一位芦苇收割手埃里克，交上了朋友。能够和他这样熟悉本地风光的人进行深

泪滴状拱壁（美国，亚利桑那州，墟谷）

这两张照片显示了在一年中不同时节里，拍摄同一场景所得到的迥然不同的光线效果。第一张照片（左图）摄于10月份。由于太阳在一年中那个时节的照射角度较低，拱壁被我身后的一座小山投上了有碍画面的阴影。第二张照片（右图）摄于6月份。太阳在天空中的位置较高而且偏北，小山的投影见不到了，理想的侧光照明凸显了岩壁表面的纹理。

潘太克斯6×7照相机，200毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。





入的交谈，对我来讲确实获益匪浅。在他的帮助下，我才拍摄到了第52页上的那样一幅画面：前景上是收割下来的芦苇，背景的天空清澈如洗，风磨坊沐浴在冬日清新的晨光中。为了等待恰当的天气条件，我已多次造访该地，但如果没有埃里克指点我芦苇在何时以及怎样收割，我恐怕还得跑上许多趟。

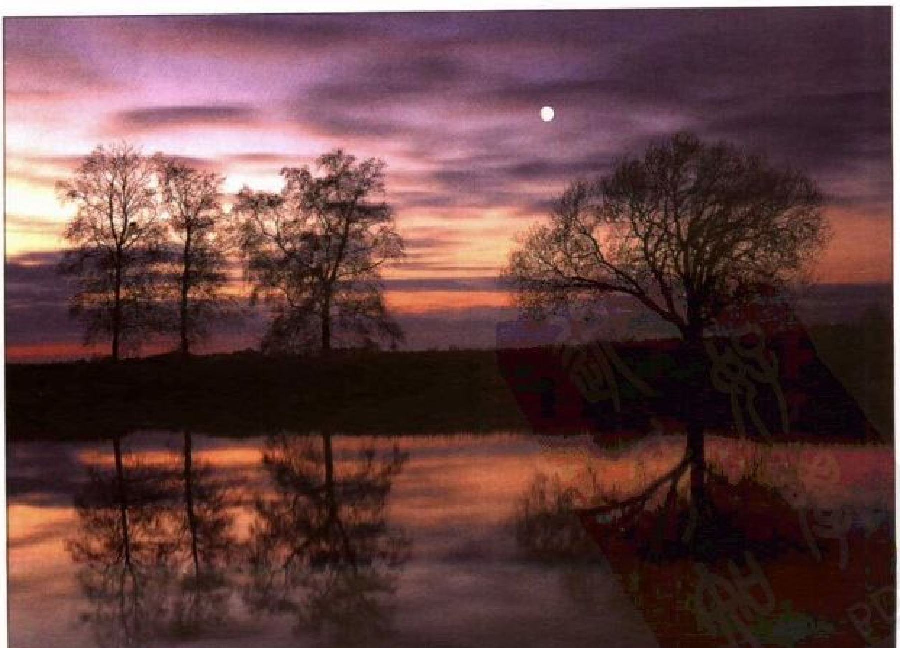
■ 气　氛

渲染气氛的照明具有一种令画面产生效果迥异的魔力。我们从不同的画面气氛中能分别感受到平静、兴奋或敬畏。这样的照片具有真正的

安特河上空的月亮（英国，英格兰，诺福克）

有时常因自然环境所限，无法拍摄到想像中的画面。我在拍摄这张照片时，圆月稍稍偏离了我的画框，所以我采用了双重曝光的方法将月亮叠加在我所要求的构图部位上。从技术上讲，这种处理手段能获得更理想的效果，因为如果月亮位置合适而作一次拍摄的话，长时间曝光会使月亮本身因曝光过度而丧失细节。我有意让月亮稍微曝光不足以确保其表面能显现出足够的层次。

维斯塔4×5后背取景照相机，150毫米镜头（主画面），210毫米镜头（月亮），富士Velvia胶片。



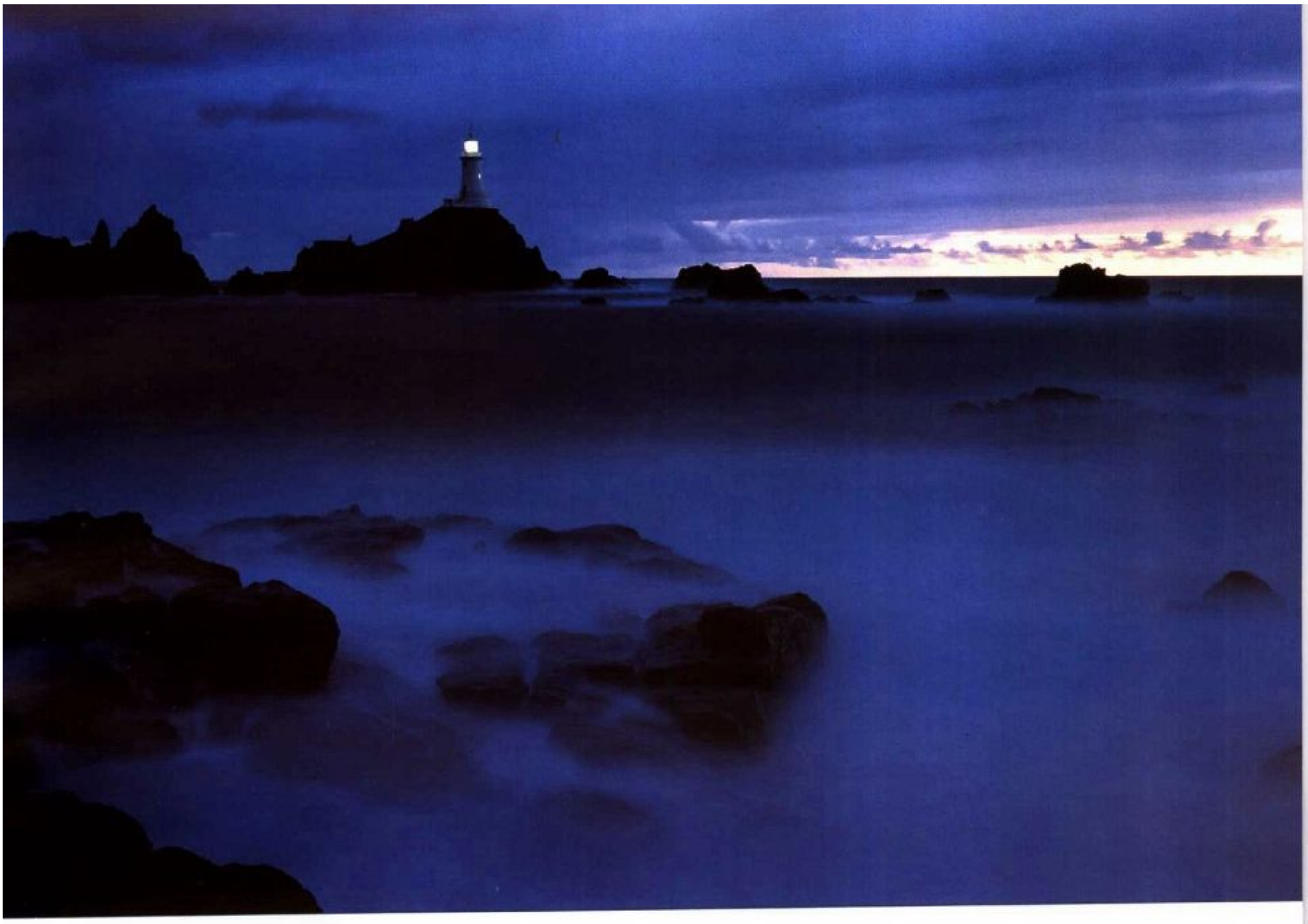
暮色下的渔船（英国，英格兰，诺福克）

仅有壮观的日落景像还不足以构成一张令人瞩目的照片，在画面中纳入鲜明有力的剪影以及前景同样是十分重要的。以这张照片为例，当云霞开始变黄之际，我迅速地跨过海滩考虑好构图。我以天空为背景将渔船表现为剪影，前景中洼潮处水面倒映出的天空，给大面积的深暗前景区分出了明暗相间的层次。随着夕阳西沉，天空越来越红。色彩最浓艳的时间仅持续了几分钟。

维斯塔 4 × 5 后背取景照相机，90 毫米镜头，富士 Velvia 胶片。

视觉冲击力。不过问题在于，尽管人人皆知什么时间的照明环境能营造出画面的气氛，但要想预测出这魔幻般的光线条件何时会出现，却是十分困难的。经常碰到的情况是在你最不抱希望或身边没带照相机时，它却出现了。不妨回想一下，有多少次当你眼前的天空变成一片绯红或一道绚丽的彩虹出现在恰当的场景中时，你却没带照相机？要想避免这种遗憾，除了无论走到哪里都“机不离身”之外，我认为你必须主动地去寻找气氛，根据预测和推断将自己在恰当的时间置身于恰当的地点上。

我以往的经验证明有这样一些最佳的地点和时间：环境发生变化的地方、一场即将结束的暴风雨的边缘地带、昼夜交替之际、秋末冬初或春意乍现的季节转换之时，以及受低气压或高气压天气影响的边沿地区。正是在这样一些条件下会出现风云突变的天气。虽然天气的变化可



科比雷灯塔（英国，海峡群岛，泽西岛）

这座灯塔当时正处于一场即将结束的暴风雨的边缘。我采用了长时间的曝光以便让塔上的探照灯光多次从镜头前划过，冲击海岸的浪涛也因长时间的曝光而变得如云雾般的飘渺。

维斯塔 4 × 5 后背取景照相机，150 毫米镜头，富士 Velvia 胶片。

能无法预料，但出现某些特殊情况的几率大大增加了。比如说一场暴风雨即将来临，天上黑云压顶，令人望而生畏，人们从空气中就能预感到它的猛烈；再比如说昼夜交替之际，夕阳即将落下时宝贵的最后几分钟，逐渐暗下来的大地万物沉浸在一种不可思议的光线之中。要敢于去利用形形色色的天气条件，而不要当一位只会靠好天气吃饭的摄影师。

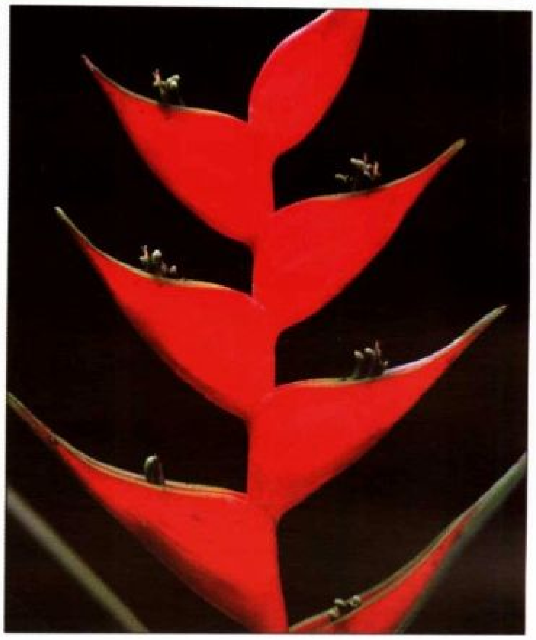
能辨别出天气条件可能会发生怎样的变化，对捕捉戏剧性的画面来讲确实是极其有用的。拍摄第 56 页上的那种日落景像需要提前做好计划和安排。如果你直到满天彩霞出现在眼前时才取出照相机，再来寻找拍摄角度、支起三脚架、进行取景和构图，恐怕为时已晚。等你终于按下了快门时，天空中的绚丽色彩早已消褪殆尽了。

要想拍好日落，应设法寻找这样一些征兆：云层不厚不薄，地平线

斑叶蕉（多巴哥）

为了让鲜亮的红色在逆光下显得更加突出，我请向导举着一块黑布站在这棵斑叶蕉的后面充当背景。这块黑布还可以遮住背后所有杂乱的枝叶。在逆光照明下，红色、橙色与黄色等鲜亮的色彩加上深色的背景显得分外突出。

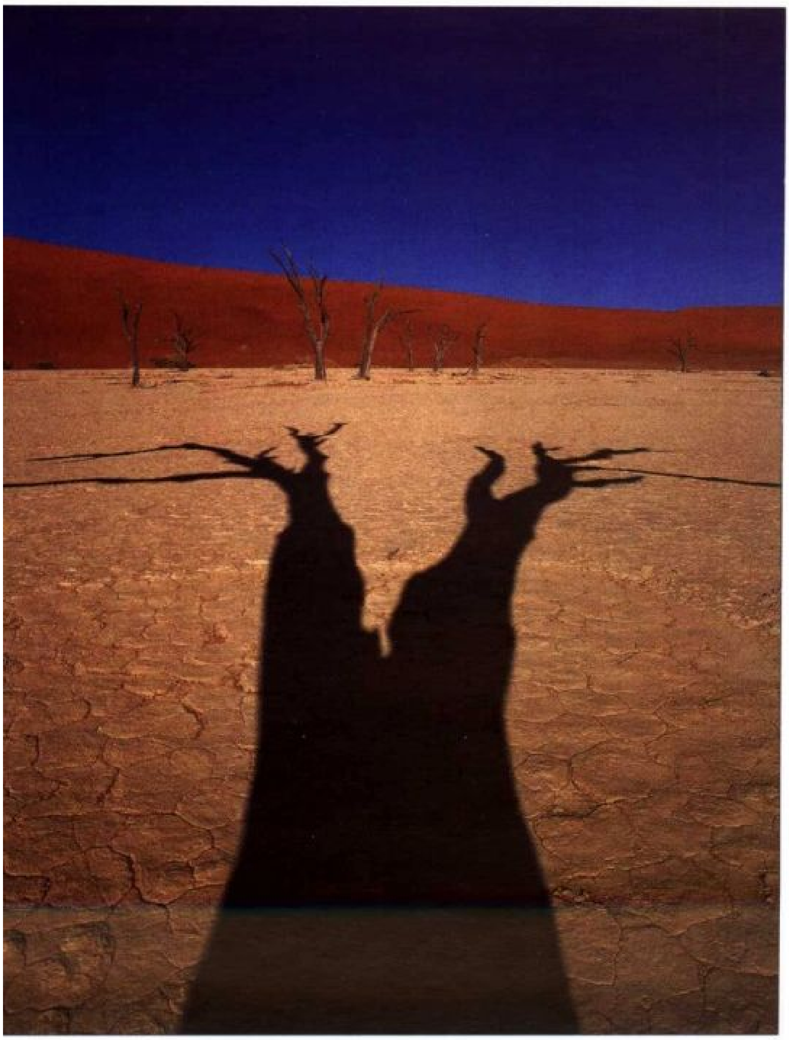
潘太克斯6×7照相机，135毫米微距镜头，富士Velvia胶片。



骆驼树投影（纳米比亚，戴德弗利）

我看到过许多表现纳米比亚干枯的骆驼树的照片。这些以橙红色沙丘为背景的枯树给人留下了深刻的印象，然而我却想创作出另一番趣味不同的画面。我发现这棵枯树的投影构成了一个鲜明有趣的形状，与背景上的枯树和沙丘相映成趣。

潘太克斯6×7照相机，45毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。



处透出一线晴空。当太阳沉入地平线时，云层在余晖的照射下呈现出绚丽的橙色、黄色和绯红色的霞光，这正是拍摄晚霞的大好时机。

■ 投 影

光线创造了投影，而投影在增强画面的视觉冲击力上扮演着一个至关重要的角色。必须清楚投影落在画面中的什么地方以及它们对构图产生什么样的影响。物体的形状和纹理主要借助光线和投影之间的相互作用来刻画。没有这种相互作用，景物将显得缺乏立体感和生气——勾画大地的轮廓靠的就是投影。

在构图中对投影所在区域进行精心布局是一项十分有用的拍摄技巧。可以利用阴影部位作为背景以突出被摄体。尤其是红、黄或橙等暖色在位于阴影处的深暗背景前会

教堂和多洛米茨山（意大利，圣约翰）

我花了两天的时间等待多洛米茨山从散去的云雾中显露出来。正当阳光破云而出之际，一辆满载旅游者的大巴停了下来，人们纷纷下车向教堂走去。好在他们逗留的时间不长。等他们离去后我刚来得及拍完几张照片，一阵浓雾便又吞没了整个场景。在拍摄到的那些照片中，我觉得这一张最精彩——处在阴影下的山林使整个画面显得十分沉稳，而那座孤零零的教堂则好像是由聚光灯照亮着一样。

维斯塔4×5后背取景照相机，150毫米镜头，富士Velvia胶片。

显得格外鲜亮。如果将一片深色的投影安排在贯穿画面底部的位置上，可以使整个构图显得十分沉稳。杂志和书籍的艺术指导们喜欢利用前景上的阴影作为封面设计的素材，因为这种阴影能提供一个可在上面加印文字的深色区域。你甚至可以像我在纳米比亚拍摄骆驼树（第58页图）那样，直接将物体的投影当作画面的主体来拍。我发现随着光线照射角度的变化，物体的投影会被拉长、缩短或变形，因而由形态有趣的树木或造型奇特的雕塑所投射下的阴影，往往能构成比物体本身更具趣味性的画面。

使用诸如富士Velvia之类高反差的胶片来对付阴影时需特别加以注意。富士Velvia是我拍摄绝大多数景物的首选胶片，它以所生成的影像鲜艳活泼而著称，不过这同时也造成了它不足的一面——因其胶片乳剂固有的特性而会导致影像上浓黑阴影部位细节的丢失。人眼对光线极为敏感，能随光线的强弱变化不断予以调节，因而可分辨出我们周围无论明亮高光还是深暗阴影部位的细节。彩色反转片对光线的记录能力仅能达到超过和低于最佳曝光各2级的5级范围。很多用肉眼能分辨的细节，一旦用彩色反转片去拍摄便都丢失掉了。当我通过照相机的取景器去观察被摄体时，我习惯于眯起眼睛以减小被摄体亮部与暗部之间的差别。这样一来，我就可以大致观察到阴影部位在最终照片上将出现的效果。

直接观察景物时，短暂地眯起眼睛以减少进入眼睛的光线也能起到相同的作用。要注意处理好阴影区域与整个构图的关系，不要让过多的阴影掩盖、混淆或干扰画面中的重要细节。举例来讲，人眼很容易就能分辨出处在相互重叠的阴影区域中的细节；彩色反转片则不然，这样的阴影区域如果记录在胶片上将会被混成黑黑的一片。

■ 反射的光线

反射影像是我比较喜爱的一种拍摄内容。它们蕴藏着无限的创作机缘。拂过水面的一阵微风能将一幅平整的倒影变成一幅印象派的绘画，映射在建筑物镜面幕墙上的景物变形影像则具有抽象的意味。清晨无风时以完美对称的构图形式拍摄的景物及其倒影，给人的感觉似乎是一种视觉上的幻像，而单独拍摄的倒影也一样能使人产生深刻的视觉印象。

拍摄倒影的最佳时机是平静无风的清晨。适合利用倒影进行构图的景色往往一眼就能看出来，然而其他的景色却不然，要靠你去寻找和发

阿尔什湖面上的倒影（英国，苏格兰）

我在一个冬日的清晨，趁着风平浪静之际抓拍了天空和远山反射在阿尔什湖面上的倒影。前景上黝黑的礁石巧妙地稳定了整个画面。艾琳多南城堡在英国算得上是被拍摄得最多的城堡了，但我的这张照片主要是想表现倒影，该城堡在画面中作为陪体出现。

富士GX617全景照相机，90毫米镜头，加用0.6中灰渐变滤光镜，富士Velvia胶片。

现。我曾在布满许多小水坑的海边漫步，映射在水面上的是天空的影像。可是当我改变视点趴在地上再来观察时，便从水面上看到了地平线沐浴在清晨阳光下的景物的倒影。我的摄影包内常备着一条毯子以应付这类情况。将毯子展开后既可放照相机又能躺人，不必担心沾上潮湿的沙子。此外，毯子还是一块理想的备用反光板。

拍摄反射影像时必须注意景深问题。如果反射的影像距镜头很近，那么至少有局部影像容易出现焦点不实的问题，可以利用广角镜头和小光圈来保证全画面的清晰。景物本身的亮度往往可能会比其反射的影像高出2～4倍。为了能同时记录下景物本身的最亮之处和反射影像的最

布利湖（英国，英格兰，坎布里亚）

我已经多次尝试拍摄布利湖面上的美丽倒影，但每次不是风太大就是光线条件太差。最后根据天气预报，我终于在一个寒冷的清晨等到了理想的倒影。

维斯塔 4 × 5 后背取景照相机，90毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。

黑山（英国，苏格兰）

站在纳阿什莱斯湖的湖畔能将周围群山的倒影尽收眼底。当我到达这里时，见云层正从西南方向飘来。顺着湖面看去，我发现除了最远处尚有一小块水面外，整个湖面全都结了冰。我迅速找到一处被白雪覆盖的湖岸作为构图的前景，饶有趣味的手指状湖岸形成了一道不规则的曲线。

维斯塔 4 × 5 后背取景照相机，90毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。

暗之处，我先用点测光表测取反射影像上位于中间影调与最暗部位的读数，然后再测取主要景物中间影调部位的读数（蓝天能为你提供一个恰当的平均读数），接下来对这两个读数加以比较。我不希望让景物本身的曝光量超出其反射影像1级以上。如果景物过亮，我将利用中灰渐变滤光镜来压暗主要景物的亮度，降低其与反射影像之间的反差。

倒映在布利湖面上的秋色（英国，英格兰，坎布里亚）

倒影为拍摄者增加了在同一地点获取更多方式构图的可能性。与第62页上那幅开阔景色所不同的是，我在拍摄这张照片时选取其局部，将画面表现的重点放在了树木本身的线条及其倒影上。

维斯塔 4 × 5 后背取景照相机，210 毫米镜头，加用偏振镜，富士 Velvia 胶片。

光线的变化主要受两个因素的影响：方向和强度，它们的性质将决定被摄体的外貌。训练你的眼睛去把握它们，更重要的是要知道肉眼观察与摄影记录之间所存在的差异。应要求自己逐渐做到能识别出光线的这些变化对胶片产生的影响，这对于最终实现你创作出成功摄影作品的那种创造性飞跃是至关重要的。

PHOTOS WITH IMPACT

构思画面

第3章

沙丘上的徒步旅行者（美国，新墨西哥州，白沙国家保护区）

我在准备拍摄眼前这一稍成坡状的沙丘时，感觉画面中需要出现一个人的小小身影。于是我请随行的朋友从远处沿沙脊往下走，并叫他停在该沙脊的三分之一处。人物的出现使人们感受到沙丘的浩瀚和荒寂。

富士GX617全景照相机，90毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。

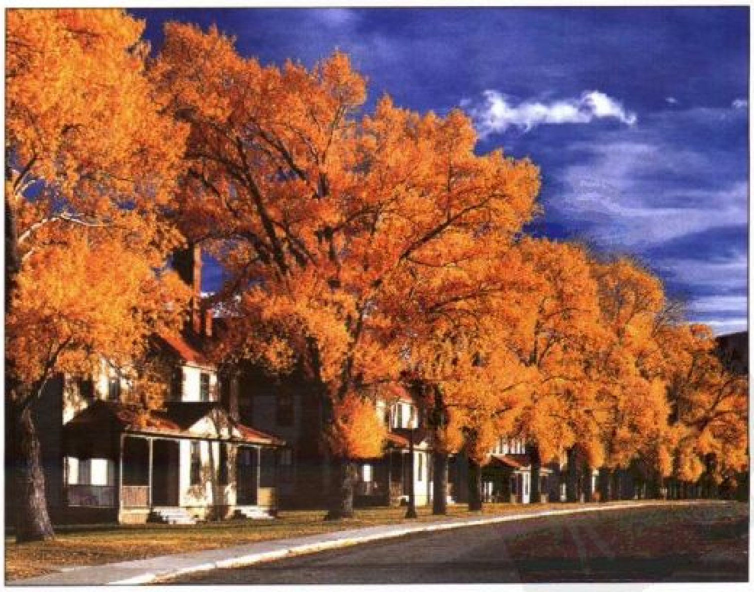
教堂（英国，英格兰，诺福克）

我把教堂安排在画面右侧的三分之二处，并利用小路的斜线将观众的视线引向那里。鲜黄色油菜花形成自然的线条，也同样起了一个导向画面主体的作用。

富士GX617全景照相机，90毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。

精彩的构图或者说画框范围内各种成分的巧妙安排，对于最终获得具有强烈视觉冲击力的画面是极其重要的。平衡、有序和富有节奏感的画面使人赏心悦目。构思一幅画面犹如在玩拼图玩具——拼板如果少了一块或被放错了位置，你便拼不成一幅完整的图形。我们已经知道，出色的光线也是极其重要的。没有出色的光线，技巧再完美的构图也提不起人们的兴趣；同样道理，结构散乱的画面纵然有令人称奇的光线效果，亦无济于事。

有一些基本的原则可以帮助我们去理解构图，这些原则涉及到与营造强有力构图有关的各方面内容：平衡、线条（无论直线还是曲线）、画面的划分以及景深等。此外，你还应考虑人物在构图中的作用或者是否需要包含一个抽象的构图成分。然而，这些构图原则不能生搬硬套地去运用（实际上将它们当作构图的指导更合适），你完全可以创作那种具有



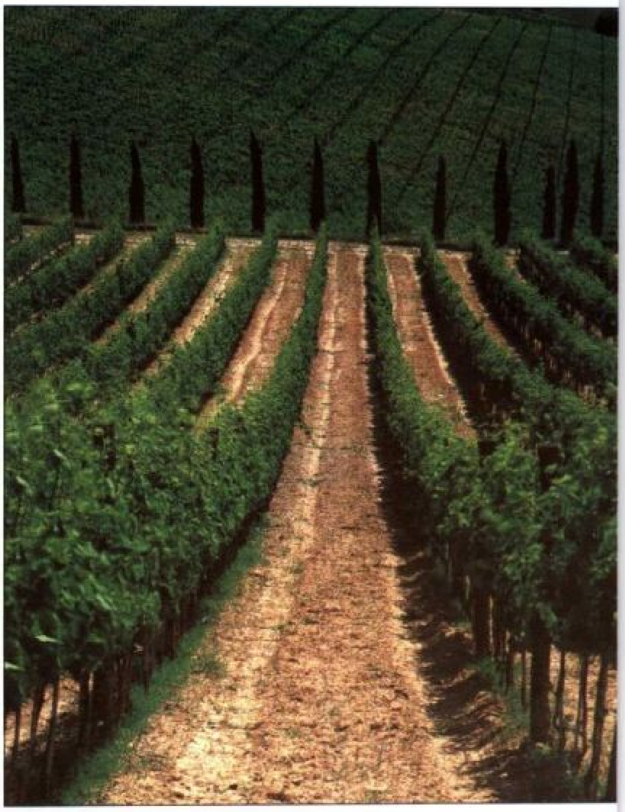
房屋和三角叶杨树（美国，黄石国家公园）

马路镶边石的白色线条自然而然地吸引着观众，并引导着他们的视线通过路边的这片房屋和树木。

维斯塔4×5后背取景照相机，150毫米镜头，加用偏振镜，富士50D胶片。

强烈视觉冲击力但不受构图原则所束缚的摄影作品。如果你的作品表达出了你原有的创作意图并且抓住了观众的目光，你就获得了成功。

倘若你被某一处景物所吸引，应先对它作一番分析。一定要问问自己，引起你拍摄欲望的东西是什么，并根据这个思路再进行构图。作为一名摄影师，我从来不会停止思考，而总是在观察着周围的世界，在组织和剪裁着画框中的形状和色彩。从你通过取景框去观察你周围景物的那一刻起，你就在有意识地组织画面。如果在这幅组织好的构图中存在着任何不恰当或干扰成分，观众便会感觉画面不够协调而从内心难以接受。举个简单的例子，不少摄影师往往忘记了观察画框的周边部位，以确保没有任何不想要的成分侵入画面，或者没有任何重要的成分超出画框。养成诸如检查画框周边部位等不难做到的好习惯将会使你的构图技巧立刻大为改观。



葡萄园和柏树（意大利，托斯卡纳）

葡萄藤和柏树的简洁线条构成了一幅漂亮的图案。构图时我利用远摄镜头截去了远处的山丘，压缩了画面的透视，突出了线条的形态。如果不将山丘截去，画面给人的整体视觉印象将会大大削弱。

潘太克斯6×7照相机，200毫米镜头，富士Velvia胶片。

■ 平　衡

基本的构图技巧可以通过学习来获得，但除此之外，还不容忽视摄影师对拍摄对象的直觉反应。我认识一些摄影师，他们从未接受过任何正规的摄影教育，但其作品的构图极为精彩。可以这么说，他们在把握画面平衡方面已经成了一种本能的反应。

有人认为，“平衡”一词指的是两边重量相等，从视觉意义上解释则为完全对称。当然这并不是说完全对称的构图便能取得最佳的画面效果。一般来讲，主体偏离中心的构图更具活力，它能带领观众的视线浏览整个画面。平衡还可以通过另一种形式的对比来创建，也就是不同大小、不同形状或不同色彩的对比。两个相同大小的形状会互相争夺观众的注意力，从而导致失去重点，双方的趣味性均遭到削弱；而两个不同的形状则能牵住观众的目光从其中的一个穿过画面扫向另一个。

色彩的对比有助于创建平衡，比如说一块大面积的淡色区域和另一块面积虽小但色彩艳丽的局部细节之间就能获得一种平衡，反过来也是这样。在那张诺福克教堂的照片（见第66页上图）中，画面右侧的建

熏衣草种植田（英国，英格兰，诺福克）

使用广角镜头拍摄有助于突出由一垄熏衣草所构成的会聚线条。我以中间一垄熏衣草为中轴线进行构图，目的是保持画面的对称与平衡。该线条能将观众的视线由前景带领到画面纵深处。我将地平线放置在画框的上三分之一处，因为这幅画面的兴趣中心是熏衣草，所以没有理由让天空喧宾夺主。地平线为整个场景提供了一个终结之处。

维斯塔 4 × 5 后背取景照相机，90 毫米镜头，加用偏振镜，富士 Velvia 胶片。

筑物与左侧前景上鲜黄的油菜花以及小路的开头之间建立起了平衡关系，油菜花和小路还起着一个将观众视线导向教堂的作用。而在拍摄托斯卡纳葡萄园（见第67页图）和熏衣草种植田（见第68页图）这两张照片时，我采用了竖幅对称形式来平衡构图，但画面的水平分割却是不对称的。这两张照片的兴趣中心都在靠近画面上部的水平线上，明显的会聚线条将观众的视线引向该中心。

■ 线 条

葡萄园和熏衣草种植园的照片都形象地说明了鲜明的线条在引导视线上的作用。对天然形成的线条进行恰当的布局，这能十分有效地将观众的注意力集中到主体上，能将画面中的不同区域联系在一起，或者为画面创造出动感和景深。照片的作用在于传递某种信息或讲述某个故事，照片中的线条则有助于引导观众去获悉它们。线条不仅能指示方向，它们还能暗示某种行动和营造戏剧性的画面效果。直线的方向实际上会影响画面的整个基调。在画面上呈对角线方向延伸的道路，比呈水平或垂直方向的贯穿更具趣味性和吸引力。这是因为对角线透露出一种动感和生气——它似乎在上升或下降，似乎在远离或伸向观众。它能给你的画面注入一种水平或垂直线条所不具备的活力。

从另一个方面讲，一道天然的水平线条能使人从画面中感受到平静和安宁。你安排水平线条的位置决定了你着重表现的是哪一部分的画

参天白杨（美国，科罗拉多州，圣胡安山脉）

不寻常的拍摄角度将观众的注意力吸引到了由白杨树所构成的线条上。你的目光不得不投向画面中心那色彩鲜艳的树冠。为此目的，我花了大量的时间在林中四处搜寻头顶上方的景像，我的要求是树干分布匀称，黄叶错落有致。偏振镜的使用进一步提高了蓝天的色彩饱和度。

潘太克斯6×7照相机，45毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。

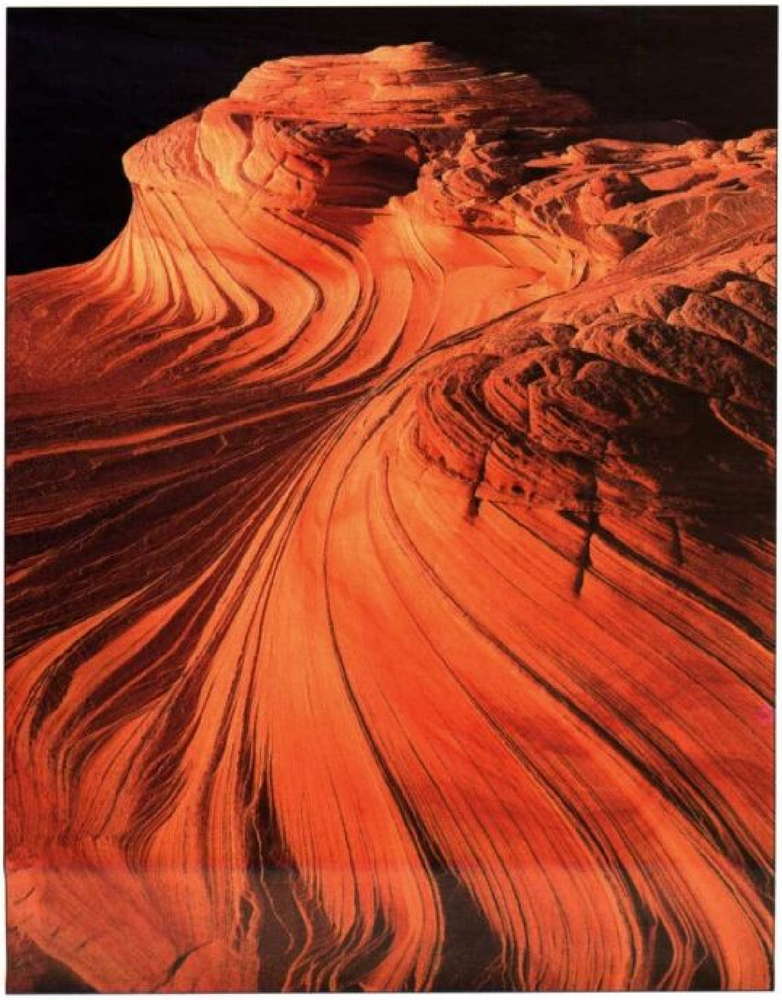
面。如果水平线条偏向画面的底部，重点便落在了画面的上部，反之亦然。在较大的那部分画面中包含着一个能抓住观众的注意力或作为其余画面组成部分存在的主体。

如果将水平线条安排在画面的中间位置，上下两部分被赋予了同等的重要性。这将造成一种紧张感，因为观众的目光会不断地来回移动，不知道哪一半画面更值得关注。不过有一种情况属于例外，那就是包含有景物倒影的画面——景物与其倒影的完全对称能使照片给人留下深刻的视觉印象。

石化沙丘条痕（美国，亚利桑那州，帕里亚自然保护区）

令人称奇的岩层自然而然地构成了呈对角线贯穿画面的S形线条。由画框右下角进入的醒目线条带领观众的视线穿过画面直达背景处的岩层。

维斯塔4×5后背取景照相机，150毫米镜头，富士Velvia胶片。



曲线和S形线条

曲线或S形线条是蜿蜒曲折地通过而不是直截了当地贯穿整个画面，它们非常醒目并能建立起自然的平衡。理想的曲线或S形线条，能带领观众的视线经过画面中所有你想要引起人们注意的成分，并且最终走完整个画面。这类线条在自然界中最明显的例子是弯曲的小径、道路或河流。不过，依靠自然景物中由明暗区域所构成的更为微妙的曲线或S形线条，也能获得相同的效果。由自然地貌形成的投影能引导观众的视线浏览整个画面，而沿着一条曲线分布的被摄体同样如此。

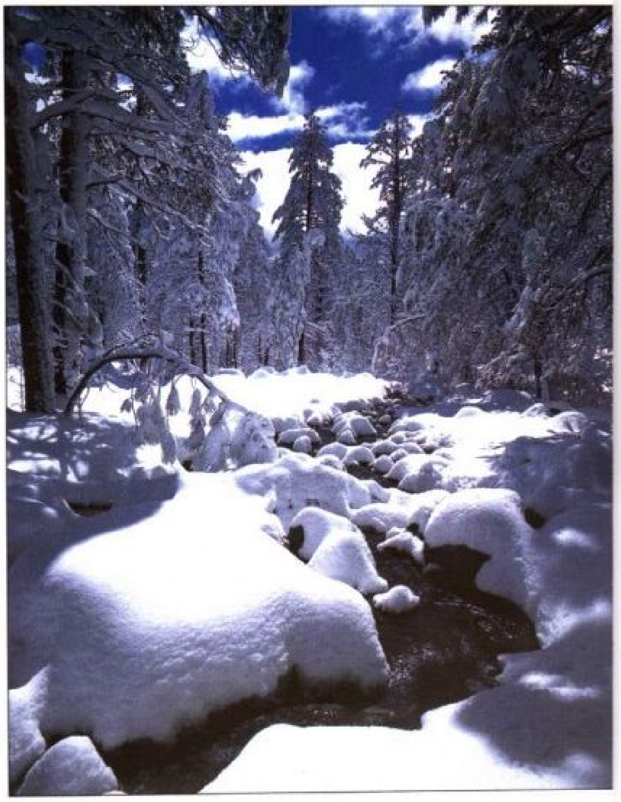
直线给人的感觉是直截了当、简明扼要，而柔和的曲线则具有一种优雅悦目的美感。在那张摄于亚利桑那州帕里亚自然保护区的照片（见第70页图）中，多重的线条构成了一幅优美的图案，同时引导着观众的

视线进入画面并向上到达背景处的岩层。其余的补充线条支持着画面的主要走向，增强了引导视线通过画面的方向感。在穿过野蒜丛的小径这张照片（见第71页图）中，从左侧进入画面的那条次要的线条也同样起着支持主线的作用。多重线条共同增强着一幅画面的视觉感染力。然而，当你在构思画面时一定要精心安排好它们的布局，因为过多的互不相干的线条反而会弄巧成拙，使画面显得杂乱无章。

■ 画面的划分

画面的划分方式非常重要，因为观众对画面的第一印象就是由其基本的划分比例造成的。不均等的划分往往能使画面形成最悦目的平衡。有名的“三等分法则”就是一项简单而又有效的构图指导原则，它将整个画面按水平和垂直方向各划分为三等份，你可以将主体放在四根划分线的任意一个交叉点上。

三等分法则实际上是黄金分割法的一种具体应用。黄金分割的“神圣”比例让人看了特别舒服，自人类最早的文明以来就一直被艺术家、建



白雪覆盖的松树和溪流（美国，亚利桑那州，弗拉格斯塔夫）

构图中的S形线条不必非得十分明显。我利用溪流若隐若现的线条将观众的视线带进这一景物之中。衬托在白色积雪中的深色溪水，蜿蜒自然地流入画面。

潘太克斯6×7照相机，45毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。

穿过野蒜丛的小径（英国，苏格兰，法夫郡）

稍带S形的小径比那种以直线方式穿过画面的感觉好多了。

富士GX617全景照相机，90毫米镜头，富士Velvia胶片。

麦田中的树（英国，英格兰，威尔特郡）

我将这幅全景式画面划分成3个部分，树被安排在了右三分之一处。这张照片的表现重点是麦田和树。麦田占据了三分之二的画面，其重要性可想而知；而树则是整个画面的焦点所在。

富士GX617全景照相机，90毫米镜头，富士Velvia胶片。

筑师和数学家们所广泛运用。简而言之，在黄金分割法中，黄金分割线将一个矩形划分成两个部分（大致为三分之一和三分之二），而较小部分与较大部分之比，刚好等于较大部分与整个矩形之比。令人称奇的是，自然界中有如此之多的现象符合这一简单的比例关系。比如说，许多树木第一根树枝的分叉点，都恰好位于整棵树高的黄金分割点上。由该比例关系派生出的数学序列，支配着从松果鳞片的排列到蜗牛或海螺壳螺旋状的结构等各类生物的生长状态。黄金分割是一个复杂而又令人着迷的课题，但从摄影的角度讲，知道它的用处便足够了。了解了这种在自然界中层出不穷的现象，有助于弄清为什么根据这一比例安排的构图便会使人感觉到舒服和协调。

运用三等分法则很重要的一点就是安排好地平线的位置。如果地平线位于画面的中部，观众会难以判断画面表现的重点是在上半部还是下半部。无论将地平线安排在画面上部的三分之一或下部三分之一处，画面表现的重点都会随之落在前景、中景、地平线或天空上。在麦田这张照片（第72页上图）中，我将地平线安排在了偏上的位置，使麦田显得更加突出。麦田和树合在一起构成了画面的主体，而树本身则又位于画面右侧大致三分之一处。前景上麦田的轮廓构成了一道更为醒目的线条，我将该线条安排在画面下方约三分之一处。这张照片还表明了三等分法则可用于包括全景式在内的任何画幅，例如本图、大画幅（见第73页图）以及35毫米画幅等。

景深

和组织构图一样，充分发挥摄影器材的技术性能也是构思画面时必须予以重视的一个方面。你可以通过控制景深来让画面中的各个部位都

清晰成像，从而使二维的画面呈现出三维的空间感。从技术上讲，景深是指被摄体能形成清晰度可接受的影像的最近与最远点之间的物距范围。影响景深的因素有3个：镜头的焦距、所使用的光圈以及调焦的距离（即物距）。较短焦距镜头（如广角镜头）的景深大于较长焦距的镜头（如远摄镜头）；小光圈能增大景深；被摄体离照相机越远，景深越大。

风景摄影师大概算得上是将景深作用发挥到了极致，以求获得全画面清晰成像的那一部分人了。有一种运用得尤为普遍的手段是借助广角镜头来使被摄景物从前景到无限远都能清晰成像。观众面对这样的照片会感到似乎能步入到画面中去。

使用后背取景照相机的一个优势是你可以对成像施加无限的控制，我绝大多数的照片都是使用这种照相机拍摄的（请参阅本书第 6 章“摄影器材”部分）。后背取景照相机属于一种大画幅照相机，在位于胶片平面处的磨砂玻璃取景屏上可以观察到上下左右颠倒的影像。这种照相机基本上就是一只不透光的暗箱，其前端装有一只镜头，后端安放用以记录影像的感光散页片。后背取景照相机不具备自动分级式曝光、自动卷片或不同模式测光等功能。实际上它根本就没有测光系统，而换片的速度则完全取决于摄影师将散页片匣插入照相机并抽出遮光片的快慢。它的前镜头板和安

赫林顿教堂（英国，英格兰，诺福克）

干草捆与其投影所构成的线条将观众的视线引向教堂这个主体，而教堂被安排在画面的左上三分之一处。

维斯塔4×5后背取景照相机，150毫米镜头，富士Velvia胶片。

装胶片的机背都可独立地作倾斜调节，而不像其他绝大多数照相机那样只能保持在一个相互平行的状态上。事实上这种可作倾斜调节的设计极大地拓宽了照相机清晰调焦的范围。用它来控制景深时，通过调节前镜头板的轴向倾斜以及调焦导轨的前后移动能使影像得到全画面清晰成像的效果。你在仰拍高大的建筑物时可以利用照相机的这种倾斜调节机构来校正建筑物垂直线条的向上会聚现象，还可以在俯拍溪流或植物（第76页图）时，向下倾斜前镜头板来使前后的景物都能在取景屏上清晰成像。

其他类型的照相机就只能借助超焦距的手段来获得类似的效果了。超焦距是指调焦在无限远时，在一个特定的光圈下能形成清晰度可接受的影像的最近物距。当照相机调焦在超焦距点时，其景深范围可以扩大到从该超焦距点与照相机之间一半的距离直至无限远。我不打算引用那些复杂的公式来推算超焦距。简言之，拍照时你将镜头调焦在距被摄景物三分之一的距离上，将光圈收小至最佳大小（通常为f/16到f/22），

原野上的房舍（英国，英格兰，约克郡）

我把房舍安排在画面的右上三分之一处，同时利用大面积深暗的前景将观众的视线引向矮树，再由矮树引向房舍。如果房舍位于画面的中央或左侧部位，构图就没有这么理想了。画面中包含了多重线条，它们共同构成了一个大的S形，S形的终点最后落在房舍上。

富士GX617全景照相机，180毫米镜头，富士Velvia胶片。

然后检查镜头筒上与所选光圈相对应的两个超焦距标记，确认它们能覆盖从最近调焦区域至无限远的距离范围。如果你的照相机具备景深预测装置，可以利用它来观察被摄景物的所有区域是否都清晰成像。镜头制造厂家提供的说明书上会标明其镜头的最佳光圈值。需要提醒一点的是：当光圈收到比其最佳光圈值还小时，尽管景深增大了，但由于光线衍射的原因，整个影像的分辨率反而会有所下降。

小景深也有它的用处，你可以利用它将观众的注意力吸引到你的主体上，使之从背景中突出出来。要想缩小景深，你可能得使用较长焦距

杜鹃、百合与瀑布（英国，英格兰，肯特郡）

有着明显区分的前景、中景和背景能使画面产生一种三维的空间感。我借助后背取景照相机可倾斜的前镜头板保证了前景上的杜鹃和背景上的景物都能清晰成像。

维斯塔4×5后背取景照相机，75毫米镜头，富士Velvia胶片。

的镜头并根据你所期望的效果适当地开大光圈。我有时利用这种方式来拍摄旅游照片，适当地虚化照片的背景，既避免了干扰主体，又足以辨认出当地的地域特点。

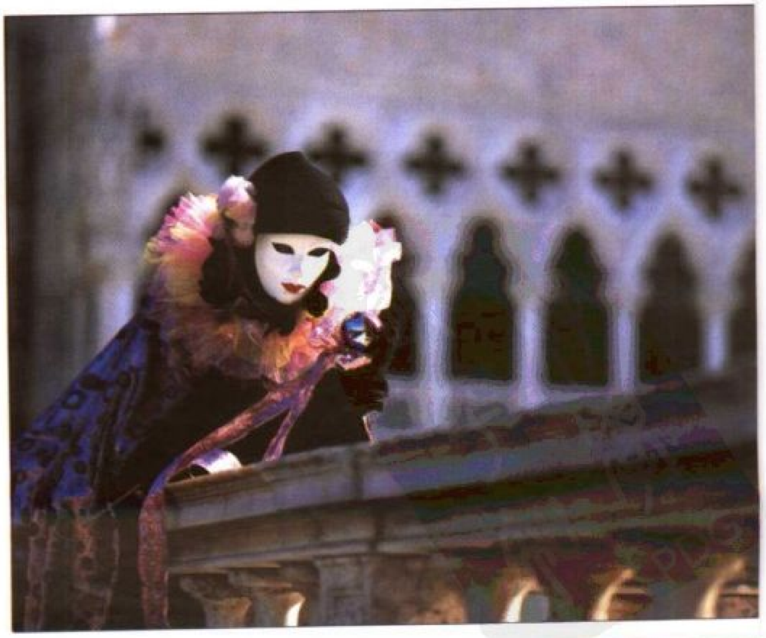
框式构图

构思一幅画面时将一个框架式的构图成分纳入画面，这不但能有效

峡谷地国家公园（美国，犹他州）

我将干枯的桧柏树干作为前景的趣味点，而广角镜头的运用大大增强了画面的纵深感。位于左下角的枯树干与背景上的钟状岩石互相呼应，构成了平衡。

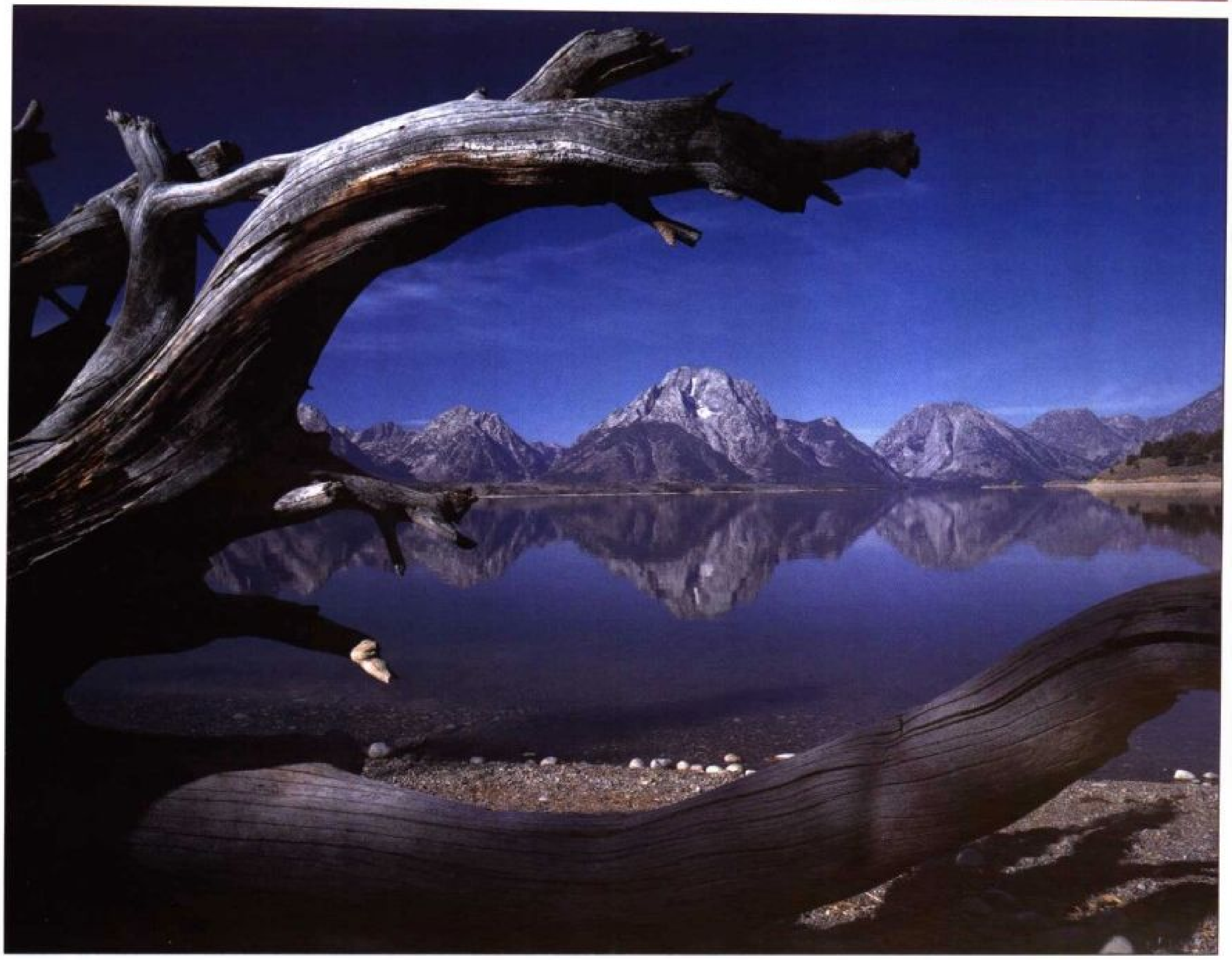
维斯塔4×5后背取景照相机，90毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。



威尼斯狂欢节（意大利）

我利用长焦镜头景深小的特点将主体从背景中分离出来，但我感到还有必要让背景上的哥特式建筑保留一定的可辨认度，以便观众能看出所处地域的特点。主体人物朝向画面，栏杆成了一道理想的引导线条。

潘太克斯6×7照相机，200毫米镜头，富士Velvia胶片。



大特顿山（美国，怀俄明州）

我在进行这幅构图时，天空中没有任何令人感兴趣的云彩，前景上也是光秃秃的一片。所以我利用岸边的一棵枯树以框式构图框住远景上的大特顿山，同时也为前景填上了一个引人注目的构图成分。

维斯塔 4 × 5 后背取景照相机，90 毫米镜头，加用偏振镜，富士 50D 胶片。

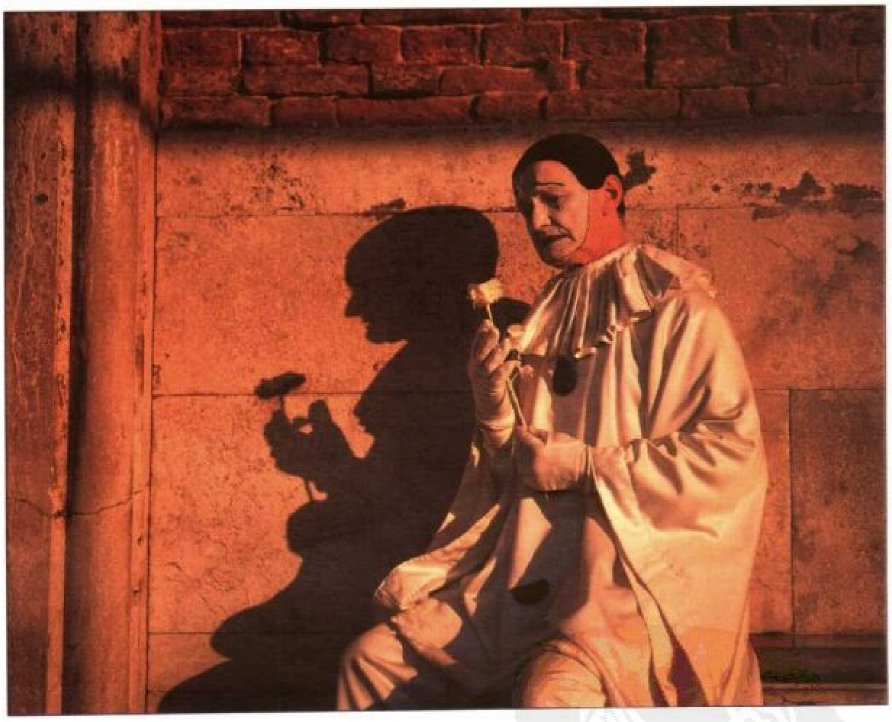
地平衡和强调被摄体，同时还能遮挡住那些不希望出现在画面上的物体。像第 78 页照片上那根枯树干一样的前景框架可以让观众更多地进入到画面中去。观众观看这张照片时仿佛在透过树枝窥探着远方的山峰，而不是被动地去接受由拍摄者所框定的一个矩形画面。观看那张约塞米蒂国家公园（见第 81 页图）的照片时也会产生类似的感觉。在前景上添加诸如此类的框架式构图成分还能增强画面的纵深感。

反过来，如果在你画面的深处有一个窗户或门洞之类的框架式构图成分，它能将你的主体孤立于其中，就像威尼斯街头卖艺小丑这张照片（见第 79 页上图）一样。哥特式建筑的投影突出了主体人物，而将所有未被光线照射到的景物的细节全部隐藏在了阴影之中。当我走近之后再

街头卖艺的小丑（意大利，威尼斯）

这两张照片说明了让观众了解整个场景的重要性。我注意到哥特式建筑的投影为拍摄对象提供了一个漂亮的画框。于是我迅速使用广角镜头赶在其他旅游者进入画面之前拍摄下这位街头卖艺的小丑（上图）。接着，我又凑近一些用中焦镜头单独拍摄人物及其投影（下图）。

潘太克斯 6 × 7 照相机，45 毫米镜头（上图），135 毫米镜头（下图），富士 Velvia 胶片。



拍，尽管对象仍然是那位小丑，但这张照片已成为一张单纯的人物摄影作品（见第 79 页下图）了。还有一个值得注意的有趣现象是，这时人物投影在整个画面中所占的分量已大大加重。在上面那张照片中，你或许都没有留意人物的投影，但在下面这幅画面中它与小丑分享着我们的注意力。

拍摄城市的风光或建筑时可能会面临吊车、电线、电视天线或脚手架等干扰画面的挑战。你可以利用前景上的树木或雕塑进行框式构图来遮挡那些不想要的东西，同时将观众的注意力吸引到主体上去。我在拍摄城市风光时经常以较低的角度借助花坛或喷水池来遮挡汽车和垃圾箱等影响画面的物体。与之类似，即便是人迹罕见的野外场景也不见得总能为你提供完美无憾的画面。你可以利用位于前景上低垂的树叶或岩石结构，来遮挡竖立在野外的电线杆和灰暗或毫无层次的天空。

国立美术馆（英国，伦敦）

现在拍摄城市风光越来越难以避免画面中出现吊车。我拍摄这张照片时便是如此，不过我精心选择了一个拍摄角度，利用这座喷水池既框取了国立美术馆又遮挡住了吊车。由于吊车在不断地升降和旋转，所以按快门时必须选准时机，将它隐藏在画面左侧喷水池喷出的水花之后。

维斯塔 4 × 5 后背取景照相机，90 毫米镜头，加用偏振镜，富士 50D 胶片。

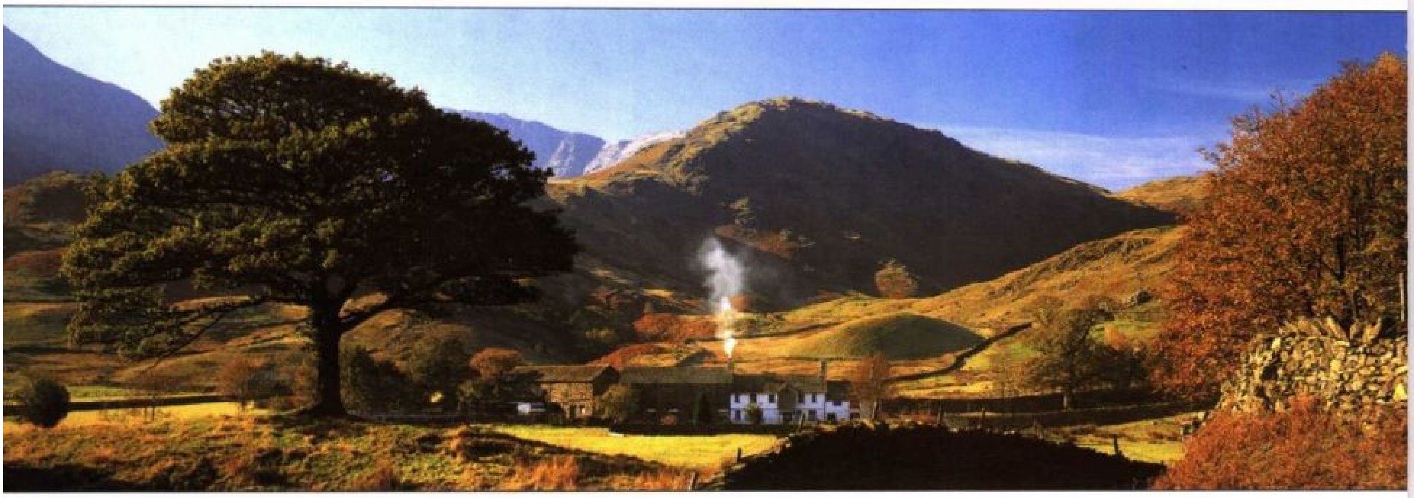
默塞德河上的倒影（美国，加利福尼亚州，约塞米蒂国家公园）

利用树木的枝叶对默塞德河作框式构图，有助于使整个画面显得完整而不松散。天空中没有什么值得表现的地方，所以前景上呈剪影状的枝叶起到了阻止观众的目光游离出画面的作用。

维斯塔 4 × 5 后背取景照相机，90 毫米镜头，柯达埃克塔克罗姆 64 胶片。

胶片画幅

你所选择的胶片画幅的规格实际上决定了你构图的方式，同时在某种程度上制约着你创意的发挥。这也正是我选用若干种不同画幅胶片的原因之一。我发现有些景物需要采用全景式而不是矩形画幅来表现。当全景式画幅兴起之初，不少摄影师无论拍摄什么景物都清一色地采用这种画幅，然而其效果却并不都理想。同样道理，也没有所谓最适合表现某一特定景物的特定画幅。一处景物可以有多种形式去拍摄，而每一种形式给人的感觉都是截然不同的。构图中的各种成分都需要根据画框或



富特山农庄（英国，英格兰，坎布里亚）

这张摄于莱克区的照片（上图）非常适合采用全景式的画幅。它容纳了恰当数量的构图成分，未使画面显得过分拥挤。袅袅上升的炊烟是整个画面的点睛之笔。而4×5画幅的这张照片（下图）中则包含了过多的无用信息。前景中的阴影过于浓重，分散了人们对树和农舍的注意力。

富士GX617全景照相机，90毫米镜头（上图）；维斯塔4×5后背取景照相机，150毫米镜头（下图），富士Velvia胶片。

画幅的具体形状来组织。

正方形画幅就是一个很能说明问题的例子。该画幅与传统矩形画幅的差异很大，处理起来不大容易，你必须将所要表现的景物组织成一个正方形的画面才行。横构图的矩形画幅更接近于我们平时观察事物的方式——我们习惯于用眼睛横向扫描眼前的景物。采用正方形的画幅会使我们的视野受到限制。

解决采用不同画幅问题的一个简便办法似乎就是后期对画面加以剪裁了。不过我认为，除非在拍照时存在着克服不了的技术问题，否则摄影师应当充分利用所选画幅的全部面积(我惟一在画面上留有大块空白的情况

冬季的乡间小道（英国，英格兰，诺福克）

正方形的构图要利用好整个画幅来安排各个构图成分。我通过这一构图来表现绕着树木蜿蜒而去的道路。如果对该画面作进一步的剪裁，其效果将适得其反，同时也有悖于采用正方形构图的初衷。

哈苏500C/M照相机，80毫米镜头，加用偏振镜和81A暖调滤光镜，富士Velvia胶片。

是，我预先得知需要在那些空白的部位添加文字或者标题）。利用照相机在拍照时而不是事后对画面进行剪裁，可以促使你更有意识地去关注那些能构成出色画面的构图成分。另外再从一个实用的角度来讲，当我将自己拍摄的彩色反转片装在片框中展示给客户们观看时，这些彩色反转片呈现给客户们的只是其标准规格的画面，它反映不出如果我打算对画面作某种特殊剪裁的话又将是什么样。即使我采取部分遮挡片框的办法来模拟剪裁的效果，其画面与我后来的实际处理结果也将不尽一致，况且到了制版印刷时还无法保证能否如实地再现我预想的画面剪裁形式。

我在诺福克拍摄的伯尔河上的奥克斯尼德磨坊这两张照片（见第84

伯尔河霜景（英国，英格兰，诺福克）

该景色无论采用全景式画幅或矩形画幅表现都可以。在长条形的构图（上图）中，白杨树线条与木栅栏之间构成了平衡；而第二幅矩形构图的画面（第85页图）带给观众的则是截然不同的感觉，河流与磨坊显得更为突出。

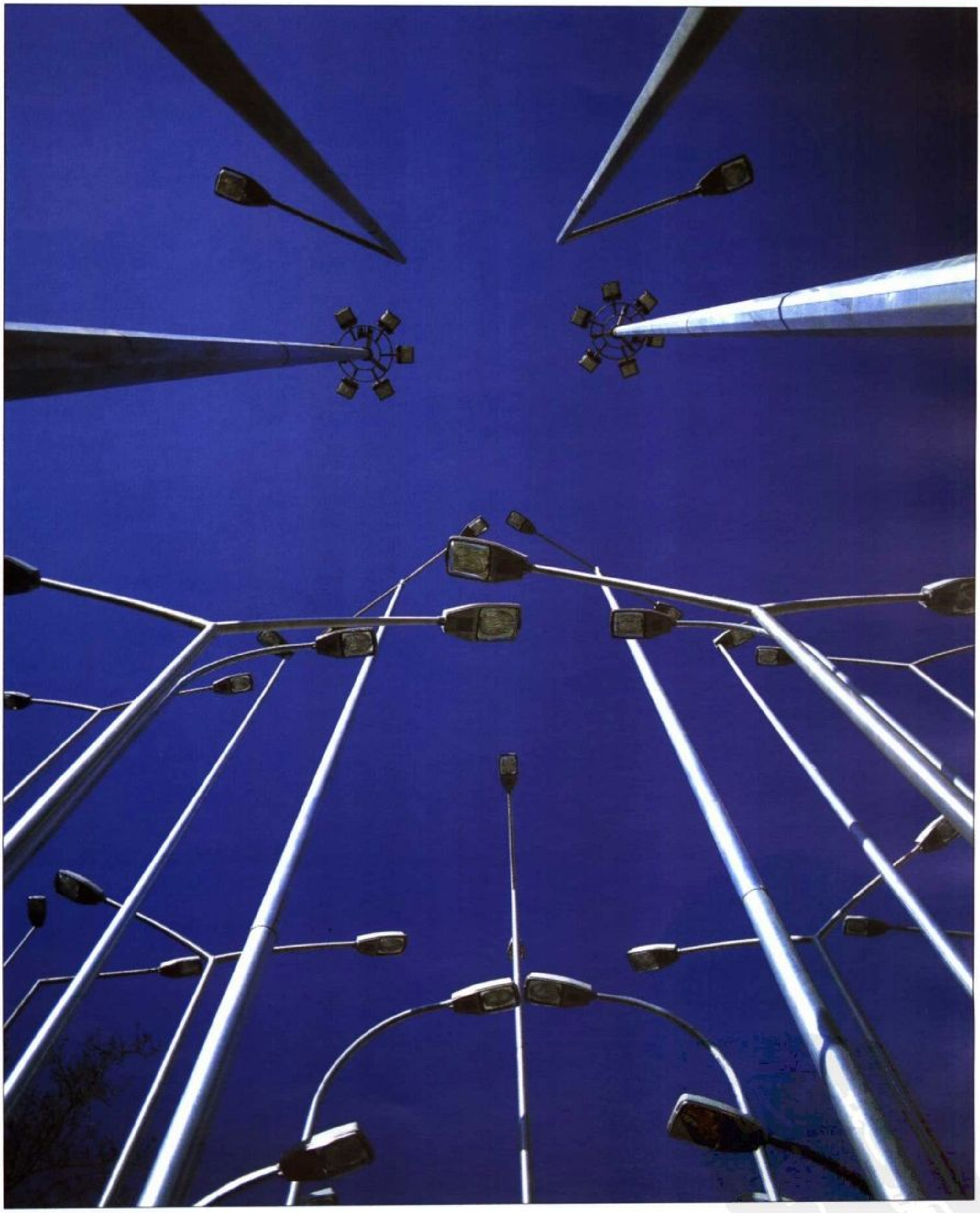
富士GX617全景照相机，90毫米镜头（第85页图）；维斯塔4×5后背取景照相机，90毫米镜头（上图），加用偏振镜，富士Velvia胶片。

和85页图）说明了不同的胶片画幅对于画面效果的影响，最终得到的是两幅截然不同的构图。在那张用4×5胶片拍摄的照片（见第85页图）中，前景上的河岸形成具有明显弧度的曲线，将观众的视线沿着河岸引向远方的磨坊，而磨坊则依据三等分法则被安排在画面的左上方处。再看那张全景式画幅的照片（见本页图），河岸的线条从右侧以对角线方向进入画面，然后与占据了画面统治地位的白杨树长线条相汇在一起。随后进入我们视线的两匹马又进一步加重了对角线的份量，同时为这片宁静的景色增添了几分生气。前景左侧形状鲜明的栅栏在整个画面中起着与白杨树构成平衡的重要作用。

这一景色中灰白色的冰霜环境确实非常有利于获取出色的画面。结霜要有以下一些条件：空气中的湿度很高，比如说充满了雾气；前一天的夜间气温骤降至冰点以下。当空气中微小的水珠被冻凝并像白糖一样附着在地面物体上时，便形成了霜。由于霜只会在十分静止的环境中形成，所以拍摄霜景时不必担心会有风影响你的构图。如果黎明时分大气中的湿气已经散去，大好时机可就到来了，你可以拍摄到清澈蓝天与白色霜景相映成趣的清新画面。不过，霜融化的速度很快。你在上述这两张照片上就能看出霜已经开始融化了——我先拍摄的是4×5画幅的那张，与全景式画幅相比，霜显得更白、更明亮。有关预测天气条件的更详尽内容，请参阅本书第56至57页。

■ 抽象的画面

抽象是具体的反义词。与众多的艺术形式相比，摄影应属于一种现实主义的媒介，它所记录的是现实存在的东西。然而，一旦你在创作时选用了某种特殊的镜头或胶片，你就在改变着现实的存在。你对某一处景物进行构图时，你实际上在决定着想让你的观众看到和看不到哪些东西。你对照相机、摄影附件和胶片的使用方式，控制着所摄影像各个部位的清晰与模糊、色彩的浓与淡以及光与影的效果。简而言之，你对客观存在既可以进行如实的记录，也可以给予抽象的表现。你在观察周围的世界时只要头脑中具备了这一概念，那么无论到哪儿你都能发现和揭示出呈现半抽象或抽象形态的画面。发掘这类画面既富有挑战性又很有价值。前面我已经用较多的篇幅谈到如何更广义地通过搜寻图案、形状和色彩来拓展你观察画



路灯（西班牙，毕尔巴鄂）

我将照相机安置在这些路灯的正下方，镜头朝上拍摄，略去了会增添画面现实感的地平线，从而创作出一幅具有抽象意味的影像。通过精心的机位调整，原本杂乱无章的灯杆呈现出一种对称之美。

潘太克斯 6 × 7 照相机，45 毫米镜头，加用偏振镜，富士 Velvia 胶片。

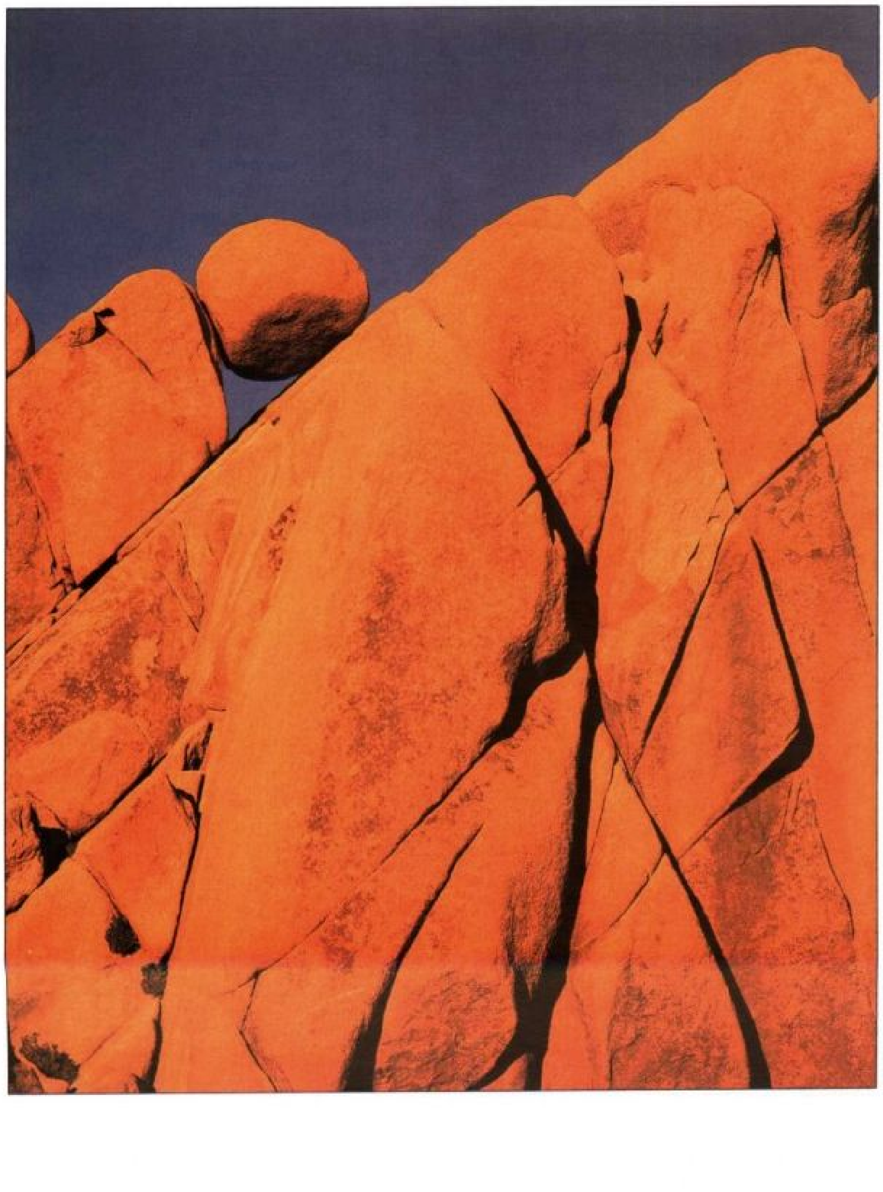
面的能力。抽象画面的构思亦是如此：你要通过构图来使一个醒目的图案从其周围的环境中脱离出来，让观众乍眼看去识别不出它本来的面貌。客观世界中能被表现成具有出色抽象画面的被摄体不胜枚举，就看你的想像力是否丰富。

建议你从改变自己习惯性的视点开始进行尝试。仰头朝天看看，就像我拍摄毕尔巴鄂路灯（见第86页图）那样；或者是紧贴地面像昆虫一样地去观察世界。微距摄影能为你发掘出大量具有抽象形态的拍摄素材。我曾经见过一张照片，它给人的第一印象像是从

冰花

冰花图案这样的简单画面也需要仔细构图。为了表现出动感，我按照对角线的方向来安排冰花的指状图案，另外还注意了不让那条最长冰花的顶端突破画框。

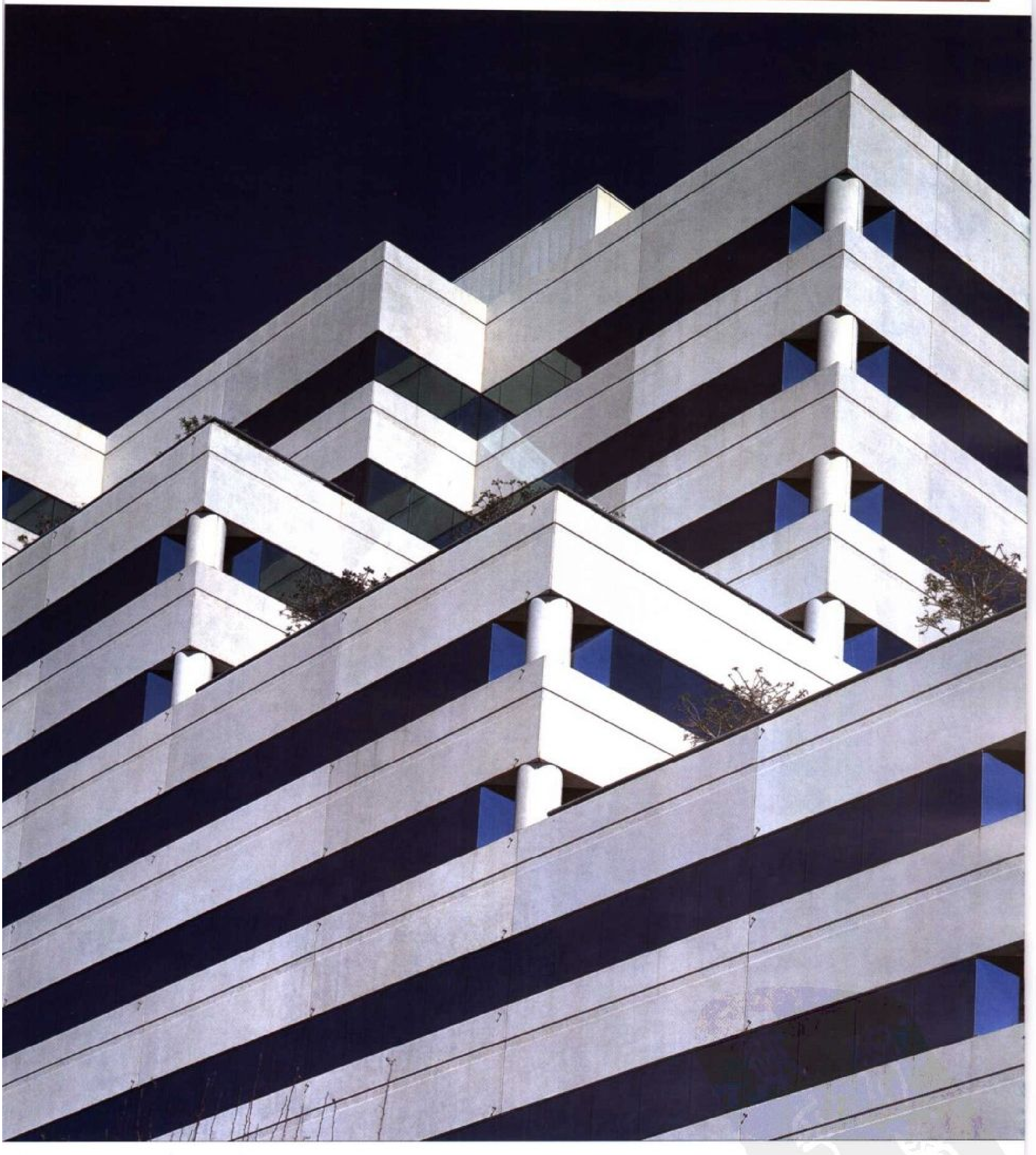
维斯塔4×5后背取景照相机，210毫米镜头，富士Velvia胶片。



巨石岩（美国，加利福尼亚州，短叶丝兰国家公园）

自然风光中蕴含着众多的抽象元素。在这里我借助一只远摄镜头拉近了与岩石的距离，略去了周围所有的植物或人物，观众从当前的画面上已无从想像岩石的体积。我很喜欢在这幅线条分明的画面中，由岩石外部结构自然形成的对角线走向以及楔形圆石所构成的微妙平衡。

潘太克斯6×7照相机，200毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。



建筑的抽象图案（美国，加利福尼亚州，格伦代尔）

我选取了这座建筑的一个局部来拍摄，目的是强调其线条和图案，创作一幅具有抽象意味的画面。4×5后背取景照相机的移动调节机构使我能保持各个圆柱的垂直，不产生会聚变形。偏振镜的使用大大提高了建筑物与天空之间的反差，同时也消除了窗玻璃上的反光，使之更接近天空的色调。

维斯塔4×5后背取景照相机，210毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。

空中俯瞰的一片森林，但仔细一看，原来所拍摄的是树皮内侧的特写。这位摄影师在发掘抽象形态的画面的确具有非凡的洞察力。你只要持续不断地去寻觅富有抽象形态的拍摄素材，你对外部世界的洞察力就会大大增强，你也就愈加容易找到理想的拍摄目标了。可以打这样一个比方，不妨重新用儿童的眼光来观察世界：我们成人以后在自己的头脑中不知不觉地建起了桎梏自己思维方式的屏障，我们已经太熟悉我们周围的世界了，许多事情在我们看来已不足为奇。而当我们像孩子一样第一次看到某些东西时，我们对它们原本应是怎样的并没有任何先入之见，我们会对此作出判断并形成全新的概念。我们会不受其原本含意的任何束缚，将各种各样的形状按我们的理解组合在一起。我的孩子在更新我观察事物的方式上给了我不少帮助。我努力去研究和琢磨我所面对的景物，纯粹从形状和色彩的组合上对它们进行分析，结果常常会有令人惊奇的新发现。比如说，不同的形状交织在一起能构成酷似某种动物的外形，而在物体投影的轮廓中亦会出现人物的面部造型。换一种全然不同、没有任何先入之见的方式去观察事物，将会给你带来无穷无尽的乐趣。

除了改变视点之外，你还可以改变观察事物的侧重点，着重去考虑其色彩而不是形状。我们通常对物体的识别主要是依靠它们的外形及其所处的环境，而在拍照时有意识地利用构图来强调被摄体的色彩而不是它的外形，则让你有可能捕获到令人耳目一新的抽象画面。你可以尝试拍摄一片花瓣的特写，将这片花瓣的色彩当作

画面的主体，让周围的花朵和枝叶全都落在焦点之外而成为色斑样的背景；你还可以倾斜照相机从一个独特的角度进行拍摄，侧重表现被摄体的色彩而不是它本身的形状；你甚至还可以有意地虚化整个被摄体，将它完全拍摄成一片模糊的色块。

■ 画面要素

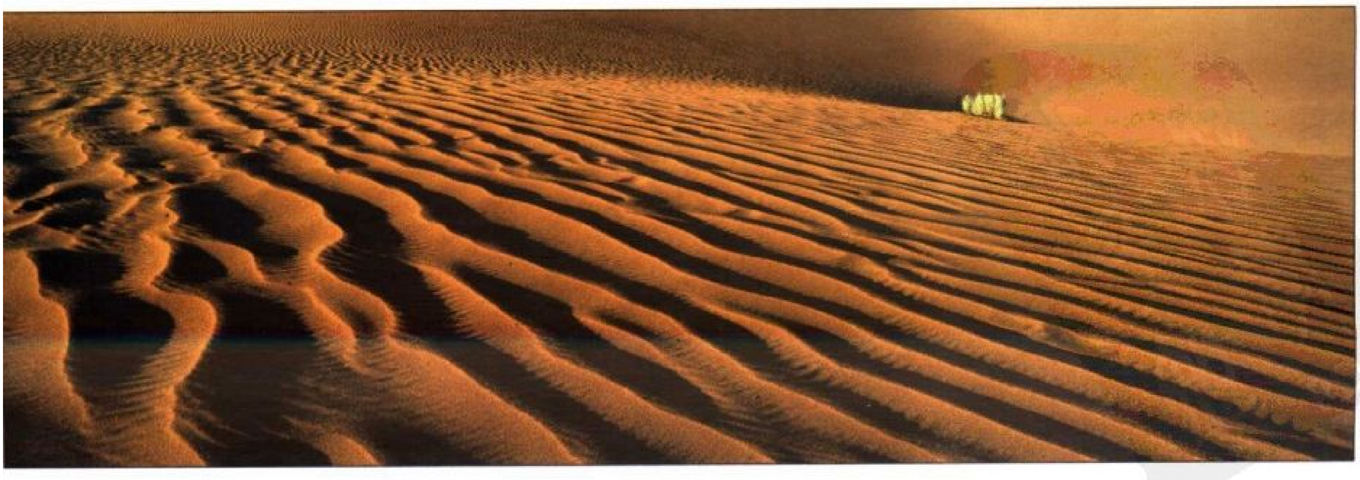
一张照片中的主体可以是相比之下显得极其微小的一个构图成分。正是依靠你的画面布局和安排，才使微小的东西变得醒目和突出起来。你看看本页和下一页上的两张照片就会有直观的认识了。这两张照片所表现的内容未必是沙漠上的小灌木丛和山丘上的两棵柏树，但这两样东西却都是画面中的要素，其他的一切围绕它们而存在。没有它们，整个构图将会显得平淡乏味。这两张照片中的主体其实是沙漠和起伏的原野，然而由小灌木丛或两棵柏树所构成的兴趣中心赋予了景物某种感情色彩。此外它们还为观众的目光提供了一个逗留和往返之处，使整个画面成为一个有机的整体。

沙漠这张照片没有将观众的注意力集中在沙浪的图案上，而是利用小灌木丛来强调沙漠那浩瀚而又枯燥的地貌特征，同时又特别突出了它的干旱和荒芜。与此类似，另一张照片中连绵起伏的原野在两棵柏树的衬托下显得分外辽阔，柏树还为观众判断原野的面积提供了一个可参照的比例（甚至更夸张了它）。地平线处两棵小小的柏树显得是那样地遥

沙浪与灌木（纳米比亚）

如果没有那一小丛灌木，这将是另一番景像的沙浪画面了。灌木在这里象征着孤独、力量、幸存和荒僻。为了消除该场景中干扰画面兴趣中心的其他成分，我在构图时故意省略了天空。

富士 GX617 全景照相机，180 毫米镜头，富士 Velvia 胶片。



起伏的原野与柏树（意大利，托斯卡纳）

远方的两棵柏树是这张照片中的构图要素。如果没有它们，整个画面便失去了兴趣中心，它所表达的总体意图将发生变化，观众的目光在画面上也找不到可逗留之处了。

潘太克斯 6 × 7 照相机，200 毫米镜头，加黄／蓝变色偏振镜，富士 Velvia 胶片。

远，在它们的前方除了空旷的原野寥无他物。

如此之小的构图成分却能对整个画面产生那样大的影响，所以说它们是一张照片中的画面要素。不妨打个比方来说明它们的影响：设想一下在你眼前有个风平浪静的小湖，湖面上倒映着昏暗的天空，这是一幅多么宁静孤寂的景色。可是当有块小石头投入湖中心之后，宁静的气氛立刻被打破了，你的心境会随之一动，你的目光顿时被吸引到由湖中心向周围扩散开来的涟漪上去。正是需要这种画面要素来结束整个故事，

来创造新的概念并引导观众的视线，否则观众的目光会在画面上毫无目标地四处游荡。

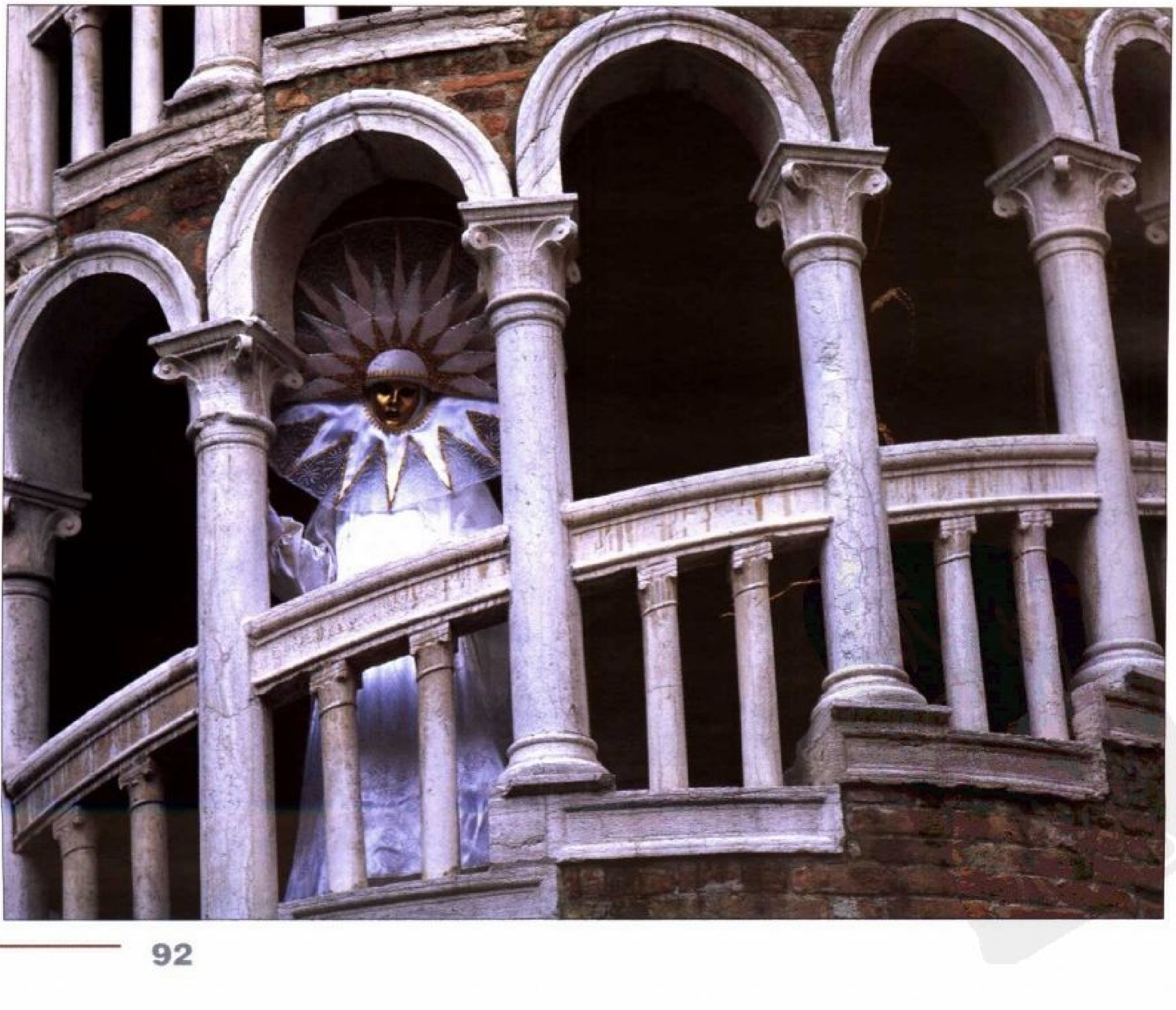
■ 人 物

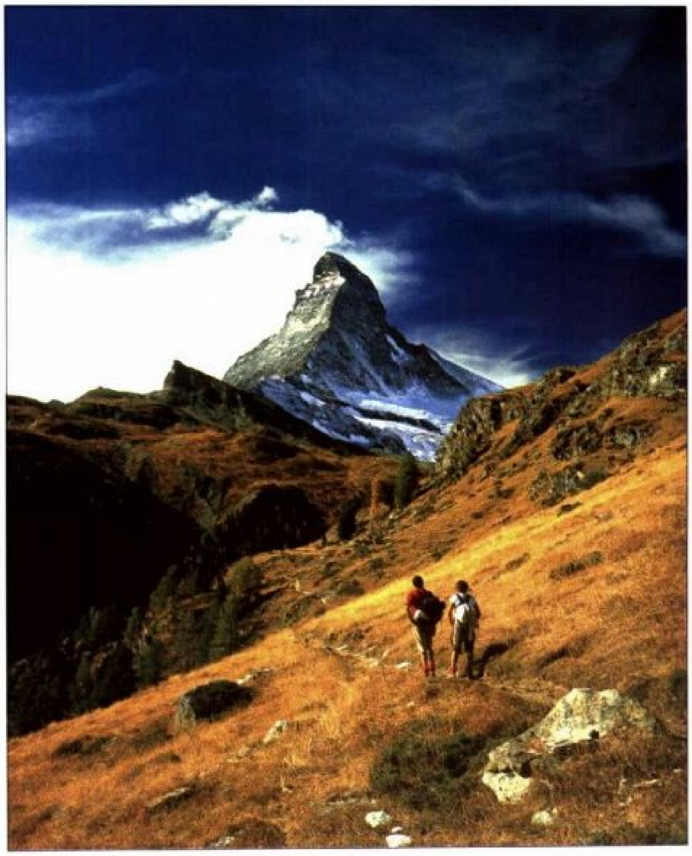
安塞尔·亚当斯曾被问及为何在他的摄影作品中缺少人物。面对这一批评，他回答说他的作品中永远有两个人，一个是摄影师，另一个则是观众。我更擅长拍摄的也是风光和建筑而不是人物。不过，我常常会需要有人物出现在我的画面中。他们多半被我用来为观众判断画面主体的规模提供一个可参照的比例。比方说，如果旁边没有为人所熟悉的参照物，观众

旋转楼梯和戴面具的人（意大利，威尼斯狂欢节）

旋转楼梯上那些拱门和圆柱的重复图案，其本身就已构成了一幅有趣的画面，但我觉得它们还需要有个人物来成为兴趣中心。如果没有人物，画面便失去了聚焦点。你不妨将人物遮住看看，你的目光会在画框内外四处飘移，无处停留。

潘太克斯6×7照相机，200毫米镜头，加用81B暖调色温转换滤光镜，富士Velvia胶片。





马特峰和徒步旅行者（瑞士，策尔马特）

为了扩大照片的市场销路，我当时拍摄了带有人物和没有人物的两种画面。画面中带有徒步旅行者的这张照片已经出售了无数次，而没有人物的那张照片仅卖出过几次。我对照片中人物的着装和色彩都作了精心的选择以与整个场景相搭配。

维斯塔 4 × 5 后背取景照相机，150 毫米镜头，加用偏振镜，富士 Velvia 胶片。

将无从知晓一座巨大瀑布或一棵参天大树的真实规模或高矮。画面中出现一两个人物还能让观众对照片的拍摄地产生更多的认同感，因为他们更容易想像出身临其境的状况。我曾经拍摄过由哥特式圆柱组成的长廊——无尽头的重复图案由大而小地通向画面的深处。圆柱图案本身已经趣味十足，但尚不足以抓住观众的注意力，所以需要有个人物来结束整个画面，就和第 90 页上所讲过的画面要素一样。

当我在画面中添加人物时，我倾向于将他们拍摄得小于画面的主体。这样一来，他们既不会喧宾夺主，又能起到支持主体的作用。至于人物在画面中的位置，无法一概而论，它当然要根据整体构图而定。但是请记住，人物位置的安排必须要考虑到画面中的线条，并能增强整个画面的流畅感。

从商业的观点出发，在画面中纳入反映各种各样社会活动的人物不失为一个万全的做法，因为这样的照片很受图片库市场的欢迎。添加人物实质性的好处在于：它可以使一幅较为原始的景色变得有条不紊起来，并且可以使画面具有更强的感染力。人物的着装要与画面保持协调一致(例如右图中的两个徒步旅行者都是一身典型的旅行装打扮)。不过要想让你的照片经久不衰，应将搜寻的目标放在那些衣着并不特别时髦的人身上，否则没过几年照片中人物服装的样式就有可能显得过时了。

最后谈及的这一点也正是我的风景作品中往往不带人物的原因，除非添加了人物对改善构图确实大有帮助。我的一些风景作品是近 20 年前拍摄的，至今仍有市场销路，究其原因就是因为在画面上没有留下任何时代的痕迹，它们永远不会过时。如果当初加进了人物，我想它们可能早就失去销路了。一个可行的解决办法是，你在拍摄风景照片时带人

物和不带人物的都拍，这样一来各种可能的需求都能得到满足。

突破原则

有了对基本构图原则的充分理解，你便能有意识地去突破它们以实现自己所追求的创作意图。请记住，基本构图原则起的仅仅是一种指导作用，而其中绝大多数旨在创造平衡和协调，旨在将观众的视线引导到画面的主体上去。如果这不是你期望获得的效果，相信你会对有意“离经叛道”的构图方式产生浓厚的兴趣。突破原则的构图方式能激起画面的张力，而这种张力又能为画面营造出强烈的视觉冲击力。

就拿三等分法则来讲，有些情况下抛开它确实能营造出很有力度的

油菜田（英国，英格兰，诺福克）

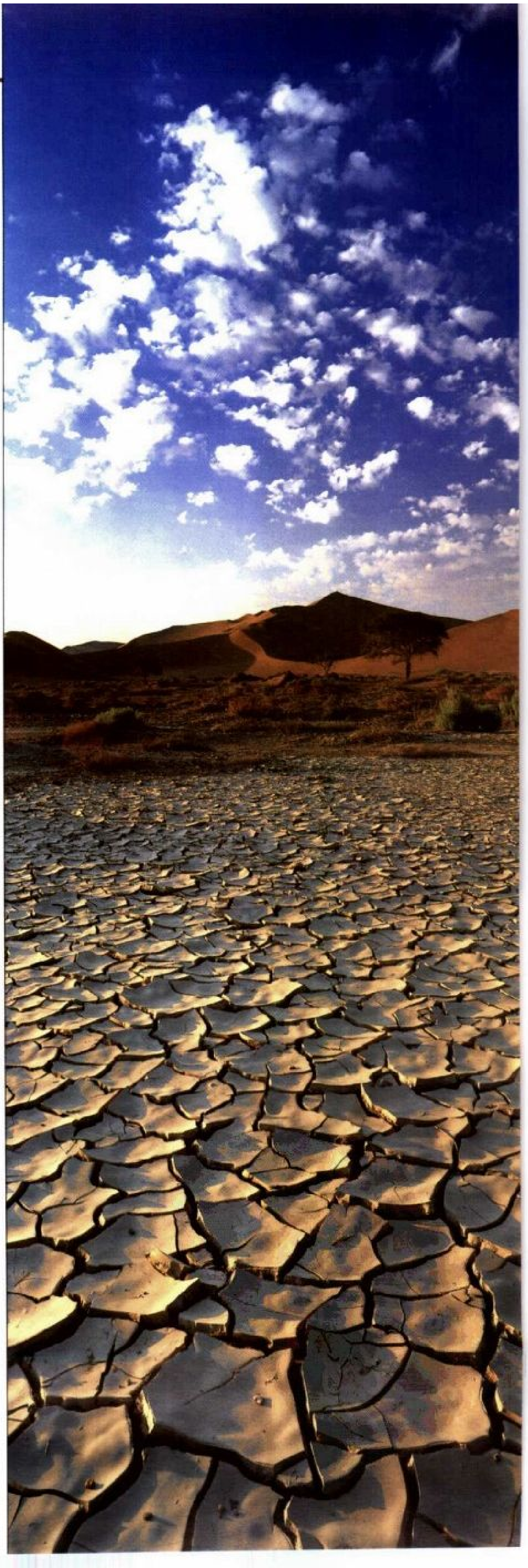
我有意打破三等分法则，将地平线安排在靠近画面顶部的位置上。这使得油菜花在整个画面中占据了更具优势和表现力的地位。由于天空中没有任何令人感兴趣的东西，所以在画面上再多出现一些天空是毫无意义的。

维斯塔 4 × 5 后背取景照相机，90 毫米镜头，富士 50D 胶片。

画面。比方说将主体安排在画面的正中位置，能使观众的注意力全部集中在主体上，并能让人感受到一种孤独感或力度感；再比方说不按三等分法则来安排地平线，而是将它放在接近画框顶部的位置上，只保留一线天空。这样一来，将大大加重位于大部区域上的主体在整个画面中的份量。

全景式画面也可以用竖幅构图形式来表现树木或瀑布等高大被摄体的雄伟气势。竖幅构图的画面必须要有足够的趣味性，要能牵住观众的视线，使他们能从上到下和从下到上地浏览整个画面。在拍摄纳米布沙漠这张照片（见本页图）时，我将全景照相机竖起来取景，长条形竖幅构图所囊括的范围从我脚下干裂的沼地到远处的山丘直至天空中的云朵。处于正中部位的地平线将画面划分成势均力敌的两个部分，我们在观看这张照片时目光不由得会上下来回地扫视。该画面的上下两个部分都拥有足以吸引我们注意力的趣味性和纹理结构。

与任何一种构图形式一样，不寻常的画面布局必须要有它的道理。不能仅仅为了突破构图原则而去突破它们，应该有充分的理由支持你的这种做法。只有勤于思考、精心构思，才能使你的作品真正上升到超凡脱俗的境界。所以说，**摄影创作靠的不是照搬原则或追逐潮流，而是要看你对周围世界的认识和理解。**



干裂的沼地（纳米比亚，纳米布沙漠）

这张照片打破了常用于全景式画幅的那些构图原则。很多人一提及全景式画幅的照片，立刻就会想到水平构图的画面。然而，在某些情况下竖幅构图的画面更具视觉冲击力，它带给观众以一种能走进画面的感觉。

富士GX617全景照相机，90毫米镜头，富士Velvia胶片。

PHOTOS WITH IMPACT

第4章

色彩和形状

布拉诺（意大利，威尼斯水道）

为了便于在晚间或雾中能找到回家的路，布拉诺的渔民们将他们的房屋漆成了五彩缤纷的亮丽颜色。上午强烈的阳光将墙面的色彩照耀得格外鲜亮。我在镜头前加了一块偏振镜来提高画面色彩的饱和度。

富士GX617全景照相机，90毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。

色彩是拍摄工作中一个具有重要创作价值的要素。除了赏心悦目之外，色彩还能刻画物体的形状，建立画面的基调和调动观众的情绪。黑白摄影只有通过影调和构图去阐述意欲表达的信息，彩色的画面则能引起观众更直接的反应。风景照片中的色彩能告诉我们画面上的景物是处在一年中的哪一个季节，以及一天中的哪一个时刻。色彩能让我们感受到寒冷或温暖，愉快或悲伤。比如，黄色和橙色给人的感觉是温暖和健康，蓝色是寒冷，红色则充满了激情。就像色彩已被应用于人们的工作场所来提高人员工作效率一样，它们同样能提升（或降低）一张照片的基调。

色彩的作用

色彩的三个基本特性是色相、色明度和色强度。色相由色光的实际波长所决定，诸如红色、绿色或蓝色等。色明度是指某一种颜色的明暗变化程度，它有助于刻画被摄体的形状。色强度又称色饱和度，表示着色彩的鲜艳程度或者说纯度。

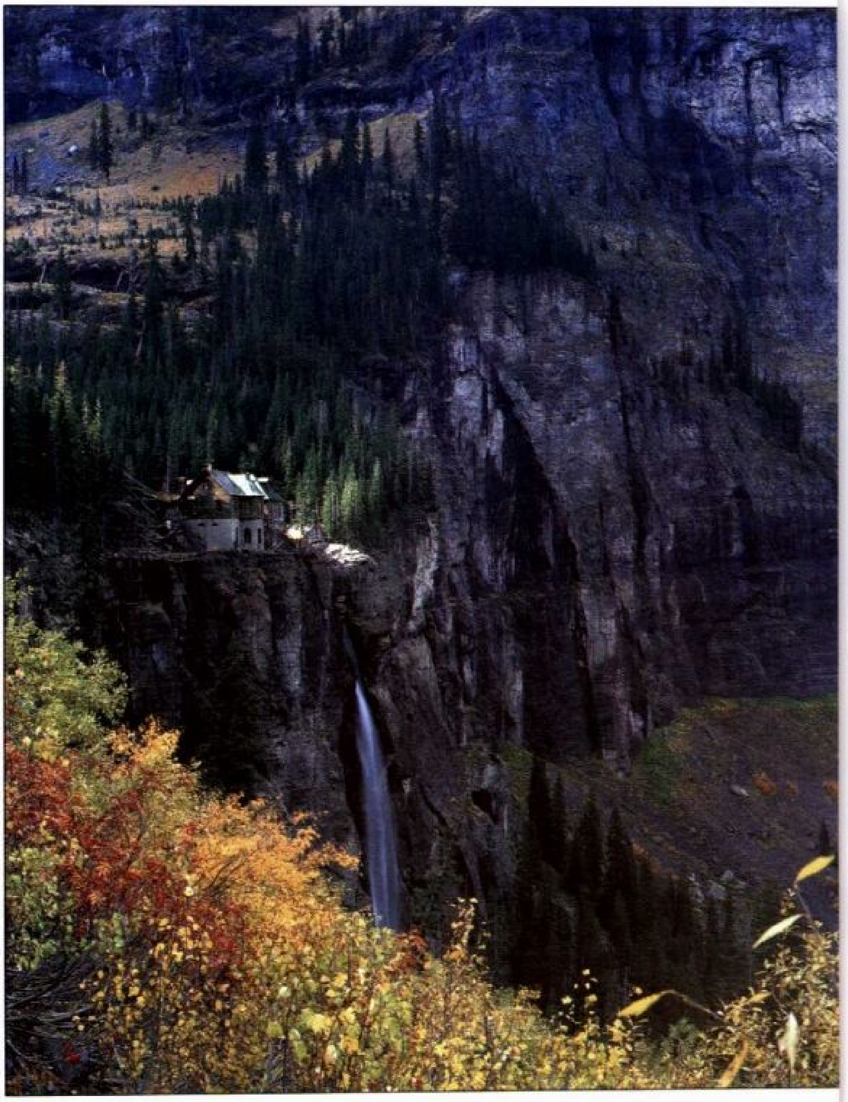
要想开拓自己创造性应用色彩的能力，你首先要认识色彩的情感及其视觉冲击力。这种冲击力就是色彩对观众造成的影

郁金香（荷兰，利斯）

我将这两种醒目的颜色放在一起以造成一种色彩上的对比。黄色的郁金香作为一小点亮色在整片红色的衬托下显得分外突出，同时它还被赋予了独立、力量和优势的象征意味。

潘太克斯6×7照相机，200毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。

响，它往往取决于色彩本身的相互关系。色彩之间的关系基本可归于两大类：和谐色和对比色。你不妨想像一下白色光（或阳光）经分光后所形成的光谱，就像你通过三棱镜或从彩虹上看到的那样。各种颜色依次排列，相邻的颜色过渡得极为柔和，红色位于一端，紫色位于另一端。将这两端连接在一起，你就得到了一个色轮。在这个色轮上，位置相对的颜色（如黄和蓝）是对比色，而位置相邻的颜色（如橙色和黄色，或蓝色和紫色）为和谐色。



老发电站和瀑布（美国，科罗拉多州）

该景色中的绿色、黄色和蓝色搭配得极为和谐，与戏剧性的画面素材形成鲜明对照，令人怦然心动。那座临崖而建的老发电站似乎已经不起任何风雨的袭击，使人提心吊胆。该发电站后来经过了重建，但遗憾的是新电站已失去了往日的特色。

维斯塔4×5后背取景照相机，150毫米镜头，柯达埃克塔克罗姆64胶片。

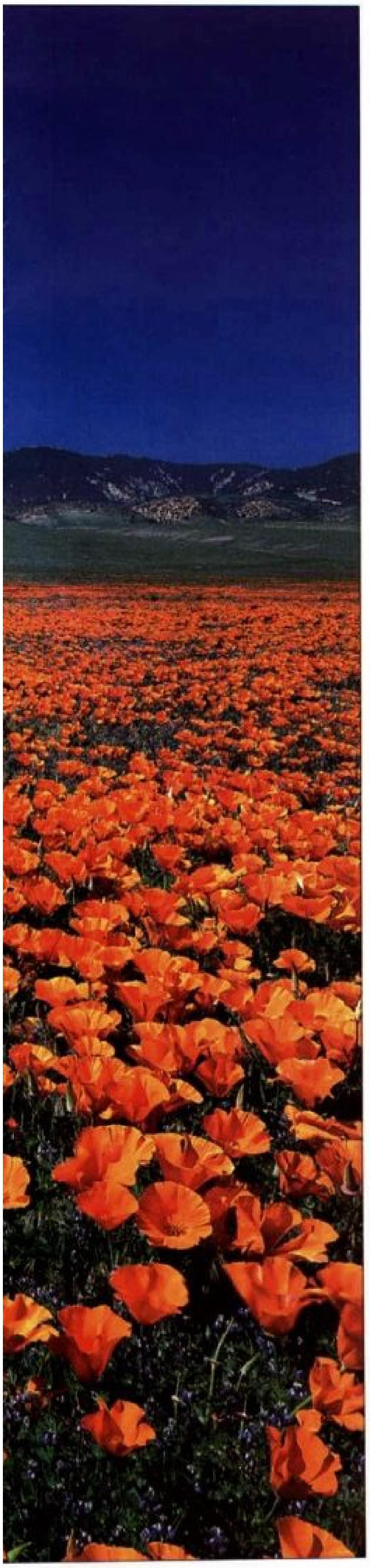
鲜明的色彩对比能造成紧张和冲突的视觉效果，而色彩和谐的风景摄影作品则自然而然地会带给人们一种平静祥和的感觉，就像水电站的那幅画面（见本页图）一样。此外，各种颜色还有其独自的含意并能建立起各不相同的画面基调。暖色除了显而易见的温暖感之外，还能给人带来愉悦和振奋人们的情绪。位于光谱另一端的紫色、靛青色和深蓝色则正相反，它们令人感到忧郁甚至一种不祥之兆。绿色一般更富有宁静感，绿色的自然景物无疑昭示着鲜嫩、生长和生命。

你可以通过有意识的色彩运用去改变画面的外观效果。比如说，红、黄、橙等暖调的颜色在画面上表现出一种前冲感，而蓝、绿、青等冷调的颜色给人造成的则是远去的印象。将鲜艳的暖调和冷调的颜色放在一起，会使画面产生鲜明的对比。以一幅衬托在绿色苔藓上的一片红枫叶的画面为例，红色的前冲和绿色的远去给枫叶造成了一种呼之欲出的感

花菱草花（美国，加利福尼亚州，安特洛普山谷）

作为互补色的蓝色和橙色使画面显得十分醒目。我利用偏振镜来减弱花朵上的反光，提高了色彩饱和度。这是我拍摄的第一张大画幅的风景照片，时至今日它仍有销路。

维斯塔 4 × 5 后背取景照相机，90 毫米镜头，加用偏振镜，富士 50D 胶片。



觉。广告业界大量利用这种强烈的视觉冲击力来吸引观众的眼球。

醒目的色彩

在我们周围，无论城市还是自然界，都存在着大量具有强烈色彩的物体。强烈的纯色，尤其是红色能抓住观众的目光，引起他们的注意，使照片顿时拥有了某种视觉上的冲击力。简洁明了的画面构思是捕捉醒目色彩的关键，而且往往最能帮助你实现这一目的的是靠近被摄体。

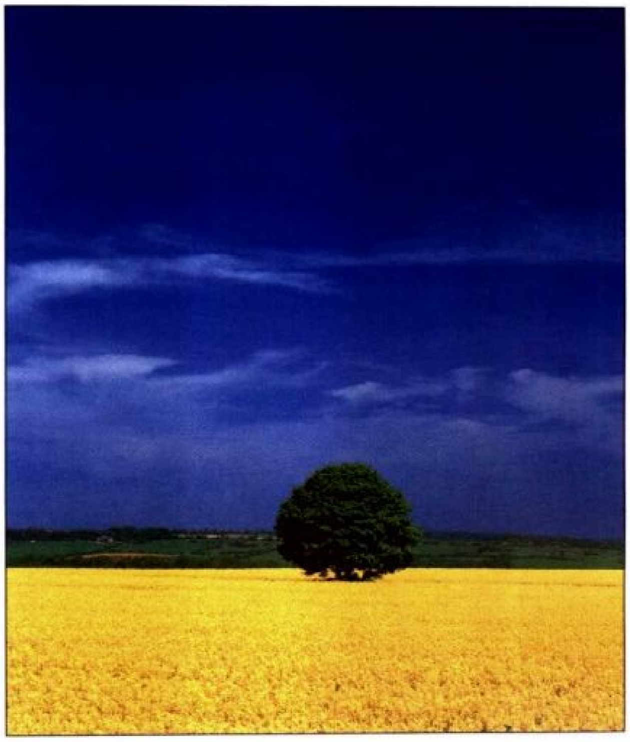
我发现一年之中捕捉自然风光中各种色彩的最佳时机是春天和秋天。在这两个季节里，太阳在天空中的位置不是很高，大地万物沐浴在温暖的阳光下，偏斜的光线在白天的大部分时间里都会给景物拉出长长的投影，这种光影效果非常适合用来刻画被摄体的纹理和表现画面的纵深感。早春的阳光能使草地的新芽和枝头的嫩叶显得分外青葱。从路边到草地甚至沙漠，到处开放的野花呈现出一派大地复苏的景像。你可以抓住这样的机会去拍摄绿色田野中色彩靓丽的花朵或荒瘠沙漠中的一枝嫩芽。鲜黄色的向日葵或黄水仙种植田衬以深蓝色的天空，能形成一种绝妙的色彩对比。在我居住的英格兰一带，每年都能在许多黄色的油菜花田里，见到这种鲜黄色与暗绿和暗蓝色相伴的戏剧性色彩效果。

对于那些致力于捕捉短暂秋季中那令人赞叹的红色、黄色和金色的摄影师来讲，秋天的自然风光具有一种特殊的吸引力。向秋季索取最大创作收获的一个办法是，随着气温的逐渐下降由北向南去追逐那变化中的色彩。北美的摄影师可以利用这种办法来拉长秋天的拍摄周期：从9月份的第二个星期左右在加拿大开始拍摄，然后追随着色彩的变化南下经过纽约州

油菜田中的树（英国，英格兰，格罗斯特郡）

我选择了一个艳阳高照的日子来拍摄这片景色以突出表现其醒目的色彩。以蓝天为主的这幅构图（右图）让人更多地体味到树的孤独和遥远，因为蓝色给我们的感觉是远离而去，而黄色则扑面而来。以黄色田野为主的对页图片带给观众更强的视觉冲击力。从版面设计的角度来看，这两张作品为客户提供了不同的选择，预先空出的蓝天或田野都可用于添加文字。

潘太克斯6×7照相机，135毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。



北部的阿迪龙达克，再继续往南穿过新英格兰，直至10月底到达佐治亚州。这张逆光下以蓝天为背景的橙色树叶的照片（见本页下图）是在构图中充分体现色彩对比效果的一个极好的例子。偏振镜的使用提高了树叶的色饱和度，增强了与天空之间的色彩对比。

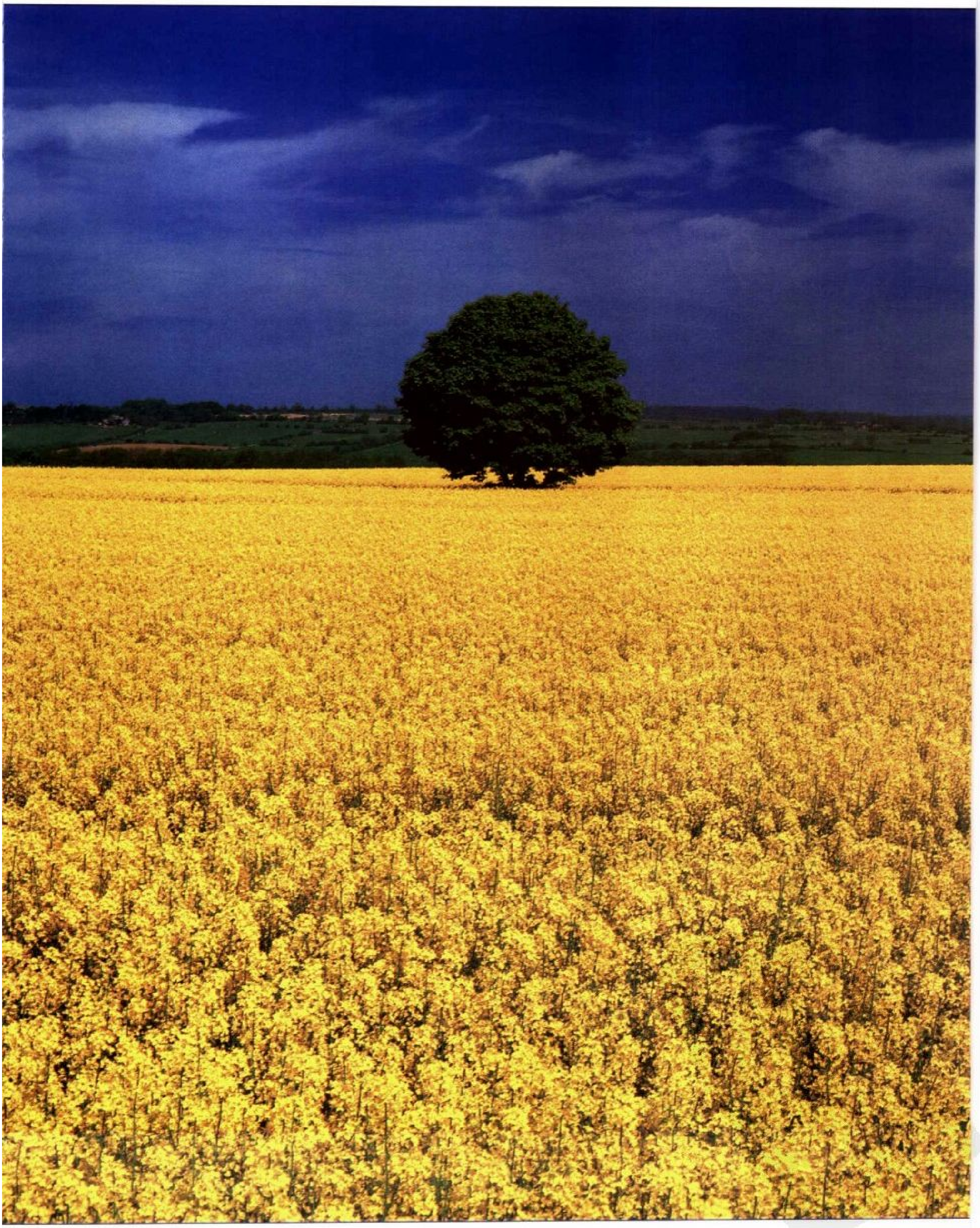
到了冬季，被茫茫白雪所覆盖的景物照样能呈现出某些出人意料的醒目色彩。日出或日落时分岸边布满积雪的湖泊和河流有着一种自然的色彩对比。水面上倒映出天空的黄色和红色，岸边的积雪则带有一种偏蓝的色调（这是胶片本身在记录早晨或傍晚光线下的白雪所产生的现象）。除了色彩上的对比之外，这种雪景画面还构成了一种寒冷的积雪和温暖的落日之间在温度上的对比和反差，这为你的摄影创作提供了极有利的条件。

在夏季明亮的阳光下拍摄色彩对比强

秋天的树（美国，佛蒙特）

鲜亮的橙色树叶和深蓝色的天空背景结合在一起，构成了一幅充满活力的画面。偏振镜的使用进一步压暗天空，提高了树叶的色彩饱和度，最大限度地发挥出画面的色彩对比效果。

哈苏500C/M照相机，250毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。



雪后的石间溪流

这张照片几乎可以用黑白画面来表现，因为它的色饱和度极低，几近于单色。有限的色彩范围使雪丘的影调更显出层次感。我采用了稍长时间的曝光以强调静止雪丘与流动溪水之间的对比。为了消除雪景阴影处所固有的偏蓝色调，我在镜头前加了一块81A暖调滤光镜。

维斯塔4×5后背取景照相机，210毫米镜头，加用81A暖调滤光镜，富士Velvia胶片。

烈的景物需要特别留意。以那张花菱草花的照片（见第100页图）为例，鲜橙色的花菱草花要比加了偏振镜后的天空亮得多，所以如果按花朵的反射光读数，曝光将导致整个影像曝光不足。我是使用一只测光角仅为1°的点测光表来测取天空的读数的，因为这时可将天空的影调视为中灰，只要天空曝光正确，其他的景物也都能得到正确的曝光。

在我最近一次到加利福尼亚州的白山去拍摄古代的毛球松时，我遇到了一个曝光范围差别极大的问题。那里的海拔高度约为3000～3500米，因而天空本身看上去就是一种深蓝色。那些风化了的树干则以黄色为主，而在清晨或傍晚光线的照射下，它们又都被染成了深红色。我想用一块黄／蓝变色偏振镜来进一步增强树的暖调效果，同时又能保持天

空深蓝色的色调不变。然而，整个景物的曝光范围实在太大，我只有对着天空测光，然后再以此读数为准采用包围曝光的办法多拍几张了。

■ 柔和的色彩

与醒目色彩的勃勃生机相比，柔和或低饱和度的色彩能产生一种更为微妙与平静的画面效果。这是因为后者的色彩范围受到一定的限制，你可以利用这类色彩来传递多种不同的情绪。鲜亮的色彩因引人注目而抓住观众的注意力，柔和的色彩则能赋予人们以轻松、遐想和美的享受。黑、灰或白色的加入可以使色彩变得柔和起来。室内的现场光下或逐渐昏暗的中低照度的照明环境，为拍摄者提供了随处可见的黑色、灰色和大片深色调的阴影。反光和眩光会干扰景物本身的成像光线，降低其色彩的饱和度，增加画面中的白色成分。对着光源拍照也会使画面的色彩变得十分柔和。曝光过度会

林中的雪花莲（英国，英格兰，格罗斯特郡）

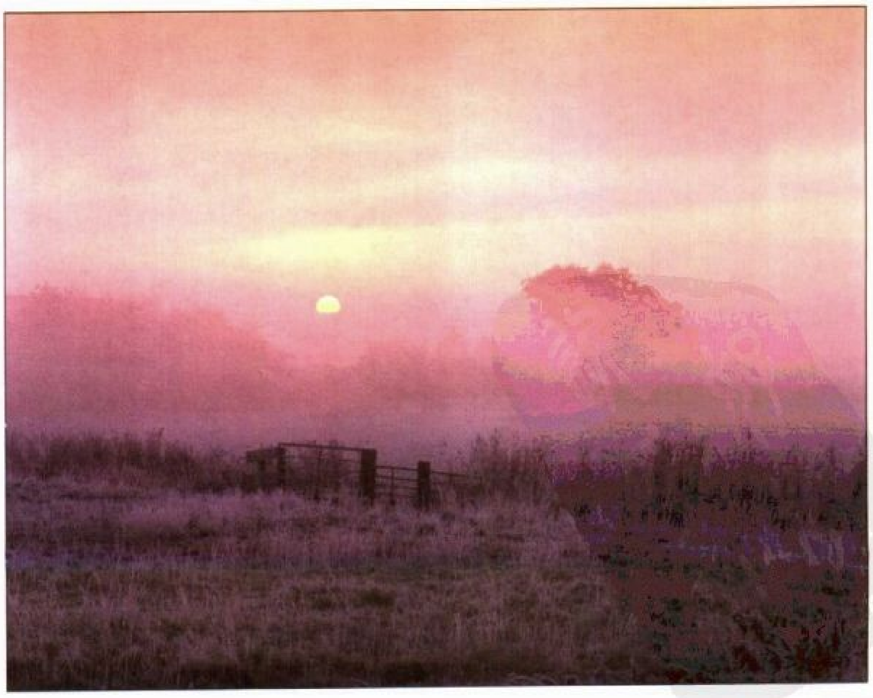
在多云的天气下拍摄这幅林中景色，它忠实再现了由棕色、绿色和白色搭配而成的柔和色彩。

维斯塔4 × 5后背取景照相机，210毫米镜头，加用81A暖调滤光镜，富士Velvia胶片。

霜田日出（英国，英格兰，诺福克）

弥漫在田野上空的薄雾柔化了清晨的阳光，有助于营造这幅色彩柔和的画面。当太阳升到雾层之上时，光线变得强烈起来，迎面而来的强光会在镜头中造成眩光。我使用了远摄镜头来压缩景物的透视关系。

潘太克斯6 × 7照相机，200毫米镜头，富士Velvia胶片。



冲淡影像的色彩，使之看上去像脱了色一样，用这样的底片制作出的照片有种高调效果，影调淡，色彩柔和。曝光不足的结果当然正好相反，画面中黑色和深色的影调增多，呈现出一种低调效果。

你在绝大多数的自然风光、灰色的城市建筑以及阴沉的冬季天气中都能找到柔和的色彩。使用长焦镜头透过雨、烟或雾气来拍摄远方的景物，也是获取柔和色彩的一条途径，因为由于烟雾所造成的效果，散射的光线能让即便是最鲜亮的橙色或黄色也变得柔和起来。阳光在穿过雾霭时因光线散射和大气密度变厚而大大减弱，在这样的光线下景物呈现出的各种色彩都局限在一个淡而柔和的狭小范围内。这种现象在远距离上表现得更为

拉普拉西塔（美国，亚利桑那州，塔克森）

画面中的红色、黄色和橙色在色调上十分和谐，但为了铸造视觉冲击力，我选择了一个较低的拍摄角度，将它们衬托在对比强烈的蓝天背景上。我加用了一块偏振镜来压暗蓝天和消除建筑物表面的反光。

潘太克斯 6 × 7 照相机，200 毫米镜头，加用偏振镜，富士 Velvia 胶片。

明显，它使得远方的景色带上了一层柔和的粉红和橙色色调，有利于营造一种统一的画面效果。大雾，尤其是清晨和傍晚的大雾同样能将色彩冲淡，而且随着距离的推远，眼前的景物全都消失在一片茫茫的白色之中。与之相似，烟尘等悬浮在空气中的污染物会阻挡某些波长的光线，使阳光中暗蓝色的比例增大。潮湿的冬季大气中也会出现这种偏蓝的倾向。

你可以利用加在镜头前的雾化镜或薄纱所产生的柔焦效果来柔和色彩。故意调焦不实或者在快门开启时移动照相机，也能制造出柔化效果。透过满是灰尘的窗户或结了雾气的玻璃去拍照，可以营造出一种具有柔和色调的优美画面。

市场（美国，亚利桑那州，菲尼克斯）

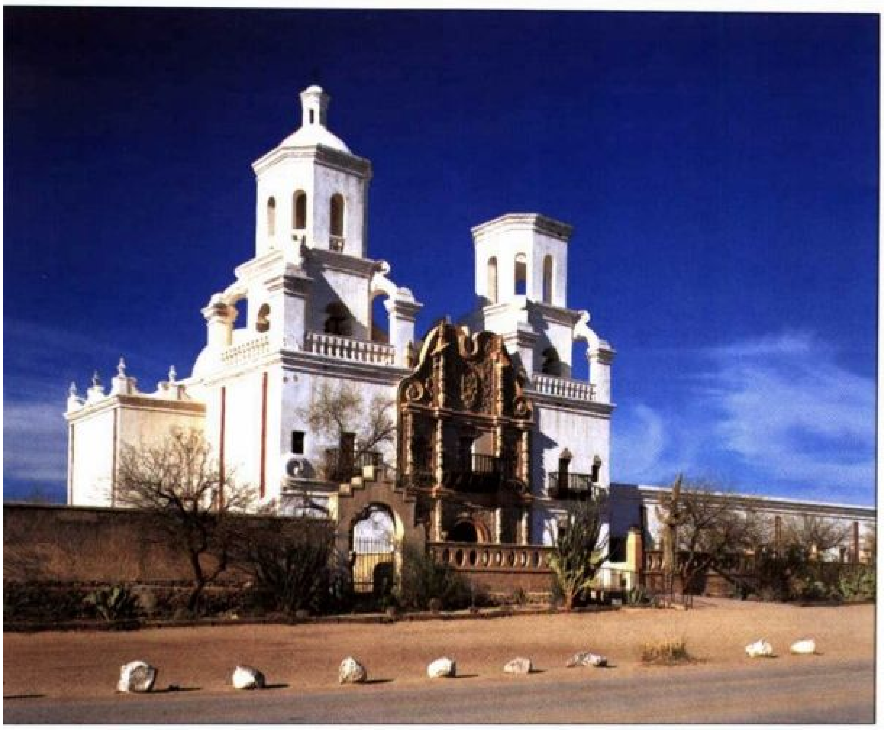
该画面的色彩十分和谐，给人以一种轻松感。柔和的影调也有助于区分被摄体的形状。我使用了远摄镜头，以着重表现画面上方弧形曲线与其下方阶梯状图案之间的对比关系。

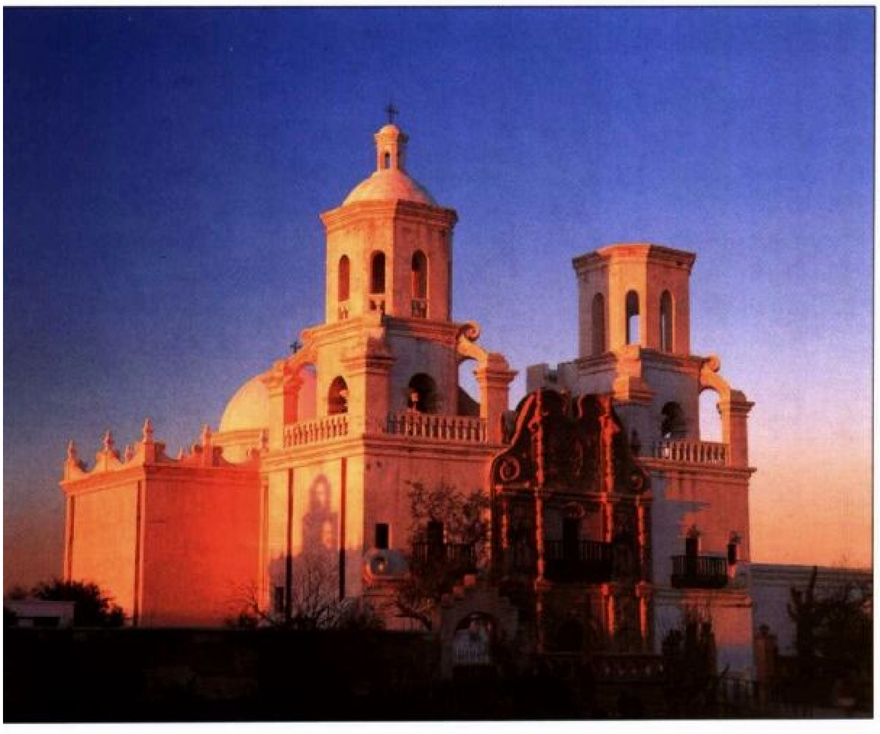
哈苏500C/M照相机，150毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。

■ 建筑物中的色彩和形状

建筑摄影既可以去真实地再现建筑师的作品，也可以由摄影师对其作品进行某种个人的诠释。两者都在展现建筑物的特色，但后者强调的很可能是其色彩或形状。城市风光中有着无穷无尽可供选择的拍摄素材，但对摄影师来讲，主要的抉择在于如何从建筑物中挑选出恰当的色彩和形状填充在最终的画面上。通过取景器将富有趣味的线条、轮廓、阴影、色彩及影调组织在一起，便构成了最终的画面。这样的画面不一定要再现出完整的建筑物，但能凭借其出色的创意而获得成功。

摄影师在拍摄建筑物时常常会受到工作空间的限制，所以必须要利用镜头最小或最大端的焦距来改变建筑物在画面上的透视关系。我拍摄建筑物从来不考虑怎样去如实地记录它们，而是力图创造出某些新鲜的东西，





圣泽维尔教堂（美国，亚利桑那州，塔克森）

与这座教堂相似的白色或浅色建筑物放在白天拍摄，（上图）会与深蓝色的天空背景形成鲜明的反差。可是到了傍晚或清晨（下图），它就像一块空白的画布，被穿过厚厚大气层照射在它身上的光线染上光线本身的颜色。

潘太克斯6×7照相机，75毫米移轴镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。

即成功的摄影作品来。因此，我不是从一个整体角度去看待我所面对的建筑物，我的着眼点在于建筑物的各个组成部分、各种形状组合在一起的样式、光线对色彩的影响以及建筑物坐落的方位与投影的关系等。

我特别喜欢建筑结构中的浓烈色彩，为此我总在寻找拥有这类建筑物的新的拍摄地点。西班牙、墨西哥以及美国西南部的建筑多具有醒目的色彩。这些地方所共有的一个特点是阳光十分强烈，浓艳的色彩在这样的光线下显得格外鲜明。在上述地区拍摄照片可利用偏振镜来消除被摄体表面的反光，并进一步提高其色饱和度。

直射的阳光对于充分表现鲜艳夺目的建筑物的色彩效果来讲可谓至关重要，因为它在捕捉鲜亮色彩方面的能力是多云天气下的柔和光线所无法企及的。在拉普拉西塔的楼梯那张照片（见第109页图）上就可以很明显地看出这一点。墙壁上被阳光穿过楼梯所照射到的那些地方，色彩灿烂绚丽；但未直接受到阳光照射之处的色彩则要显得柔和多了。然而，如果太阳在天空中的位置过高而

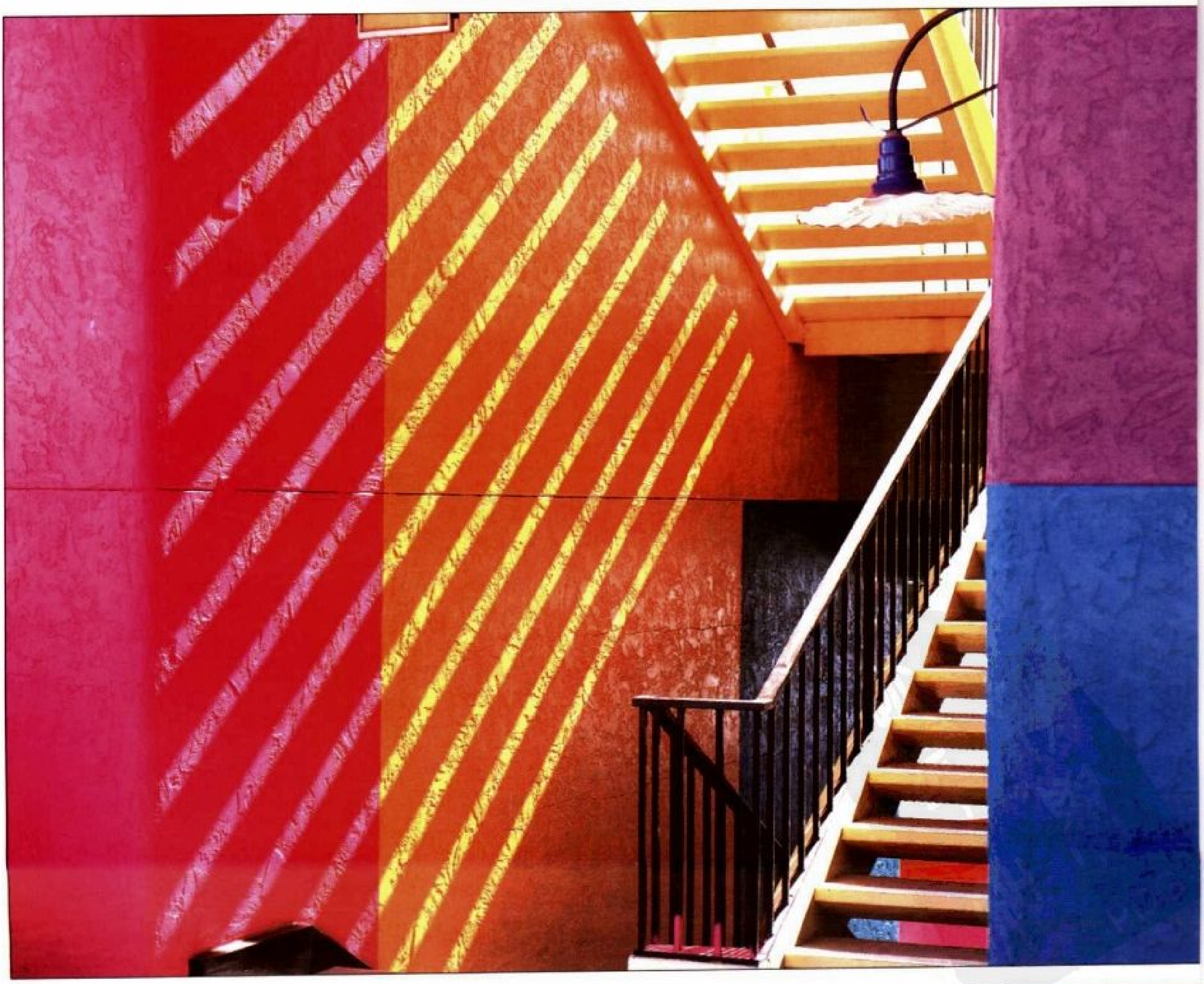
且光线过强的话，会给影像造成过于强烈的反差，从而导致画面色彩的减退。其原因在于彩色反转片本身的记录能力仅限于5级的曝光范围。至于如何借助滤光镜来解决这个问题，请参阅本书后面的相关内容。

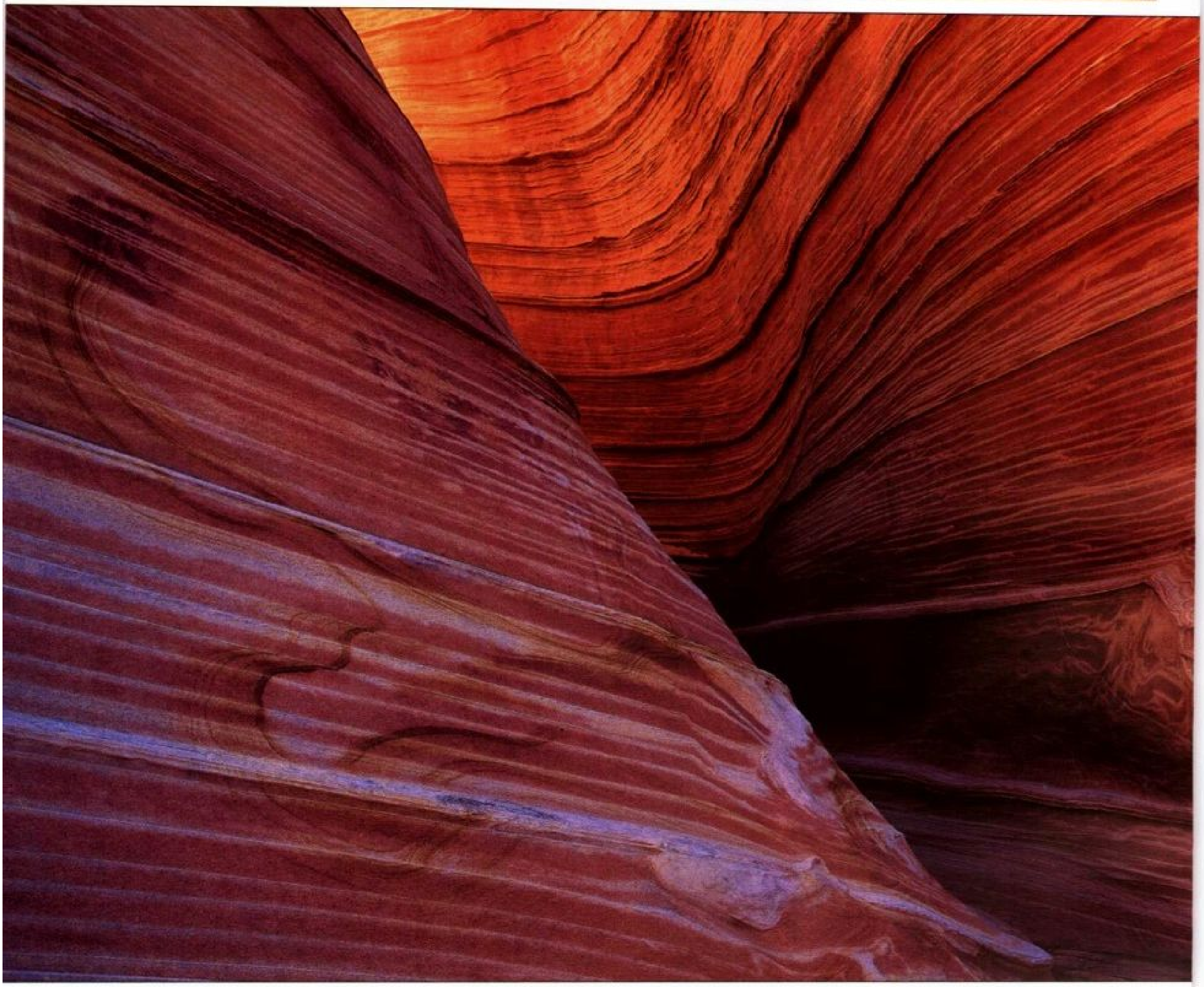
白色或浅色的建筑物，会随着一天之中的不同时间而被光线染上不同的色彩。亚利桑那州那座白色外墙的教堂（见第108页图）就是一个例证。

拉普拉西塔的楼梯（美国，亚利桑那州，塔克森）

我在塔克森市中心拍摄建筑物期间差一点错过了这座色彩艳丽的商住楼。当我眼前忽然闪过一小片红色时，我赶紧前往寻找并终于找到了，该建筑那缤纷的色彩和各异的形状简直令人难以置信。穿过楼梯间隔投射下的阳光，在墙面上形成了一道道与扶手和楼梯相平行的鲜明的对角线，这些线条在画面中构成了独特的形状。照相机的位置极为关键。我向左走了几步来看，发现顺着楼梯能看到一些有碍画面的成分。但是，我最后还是选择了这个拍摄角度，因为除了对角线的形状外，蓝紫两色的墙壁不但将楼梯挡成了一个小小的三角形，并且有助于使画面形成为一个整体。

潘太克斯6×7照相机，75毫米移轴镜头，富士Velvia胶片。





这座白色建筑物整个白天都处在明亮阳光的直接照射下。当我在太阳位置最低的光线下来拍摄它时，白色的墙面被染成了一种柔和的橙红色。

饰有镜面幕墙的建筑物，其别具韵味的色彩和形状亦是摄影的好题材。下次当你路过一座饰有镜面或玻璃幕墙的建筑物时，可尝试从不同的角度和视点来观察镜面中的反射影像。你可以见到周围的建筑及其上方的天空和云彩，在其表面映射出的各种色彩和形状。映射在建筑物镜面幕墙上的一群飞鸟或街对面的一个霓虹灯标志，再加上建筑物本身的线条，它们能构成一幅由飘动的色彩和形状所合成的有趣画面。

■ 抽象和自然形态中的色彩

要想将我们身边的世界转换成具有抽象意味的画面，完全依赖摄影

砂岩岩壁图案（美国，亚利桑那州，帕里亚自然保护区）

这面砂岩岩壁上的条痕是大自然鬼斧神工的代表作。我起初是通过4×5后背取景照相机来观察这面岩壁的，但后来发现在全景式的画幅中，左右两侧条痕的线条有助于形成更为完整的构图。柔和的反射光对于表现岩壁的色彩和结构极合适，这使高反差的直射光望尘莫及。

富士GX617全景照相机，180毫米镜头，富士Velvia胶片。

师对色彩和形状的组织安排。色彩和形状是我们构筑一幅画面所必不可少的成分。作为一名摄影师，你创作抽象影像的目的与画家极为相似：你在力求创作一种借助结构形式来感染观众的画面。你不能寄希望于直接依靠某个自然景观或建筑物自身的奇特景像来使你获得一举成功的构图，因为在这里并不需要弄清楚你照片拍摄的到底是什么。然而当你深入地去揭示你的被摄体时，你肯定能拍摄到更加令人感兴趣的画面。第

PDG

从内部看热气球（美国，新墨西哥州，阿尔伯克基）

从不同的角度去观察物体，往往能有更多机会拍摄到独具特色的画面。我在一次拍摄国际热气球节时，预先制定了一份拍摄计划表，表上列出了所有可能的拍摄热气球的角度。从热气球的内部拍摄是预定的方案之一，可是要想找到一个有着理想图案的热气球确实不易。前后一共察看了200多只热气球，那些造型怪异以及图案俗气的热气球都被我舍弃了。幸运的是，我碰到了照片上的这只热气球，当时它躺在地面上正准备升空。

潘太克斯6×7照相机，45毫米镜头，富士Velvia胶片。

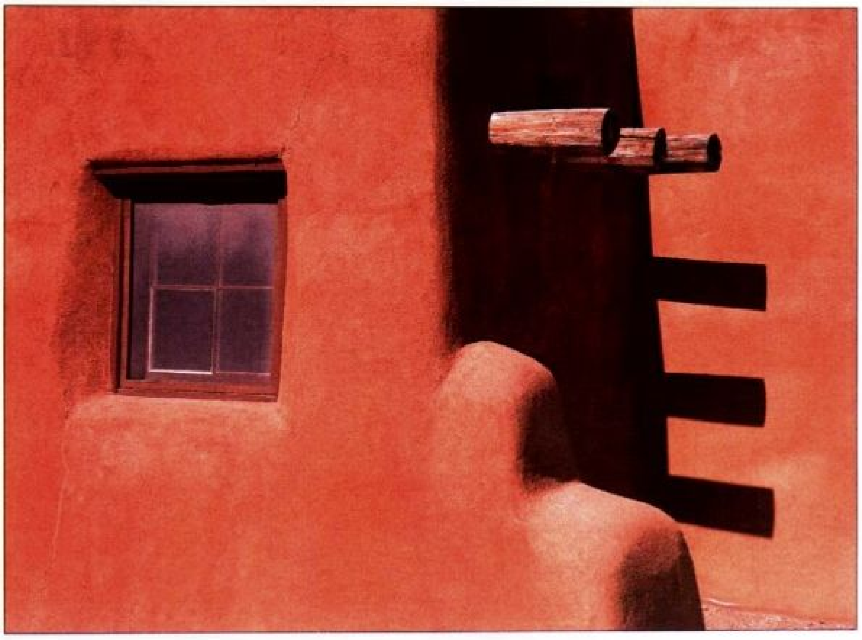
109页上的照片就是一个很好的例子：乍看上去它甚至都不像是一张照片，因为人们所有的注意力全都集中了在画面中复杂的形状和活泼的色彩上。

奇特而又漂亮的色彩组合和图案在你目光所及的自然世界中比比皆是，利用它们去营造“抽象”的影像可以一下子将观众的注意力吸引到那令人称奇的画面结构上去，因为人们想不到那竟然是他们平日熟视无睹的景像。第110和111页上的那张亚利桑那州砂岩岩壁的跨页照片就使我们不得不对砂岩连绵起伏的轮廓及其微妙的色彩、图案和纹理发出由衷的惊叹。从高空拍摄沙漠（见第113页下图）同样将观众的注意力

土墙的抽象图案（美国，新墨西哥州）

这间房子深褐色的外表看上去十分漂亮。我绕着房子观察和寻找由投影形成的有趣图案。尝试了几种不同的构图之后，我选择了这一种，因为它的画面均衡感最好。

潘太克斯6×7照相机，135毫米微距镜头，富士Velvia胶片。



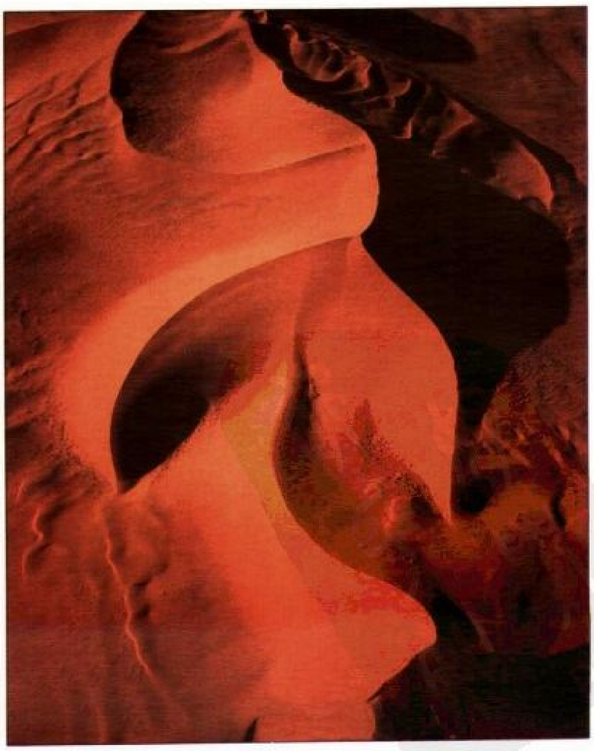
带到了沙丘的外形而不是沙漠的浩瀚、炎热和荒凉上，而后者可能是传统的构图形式所要表现的。

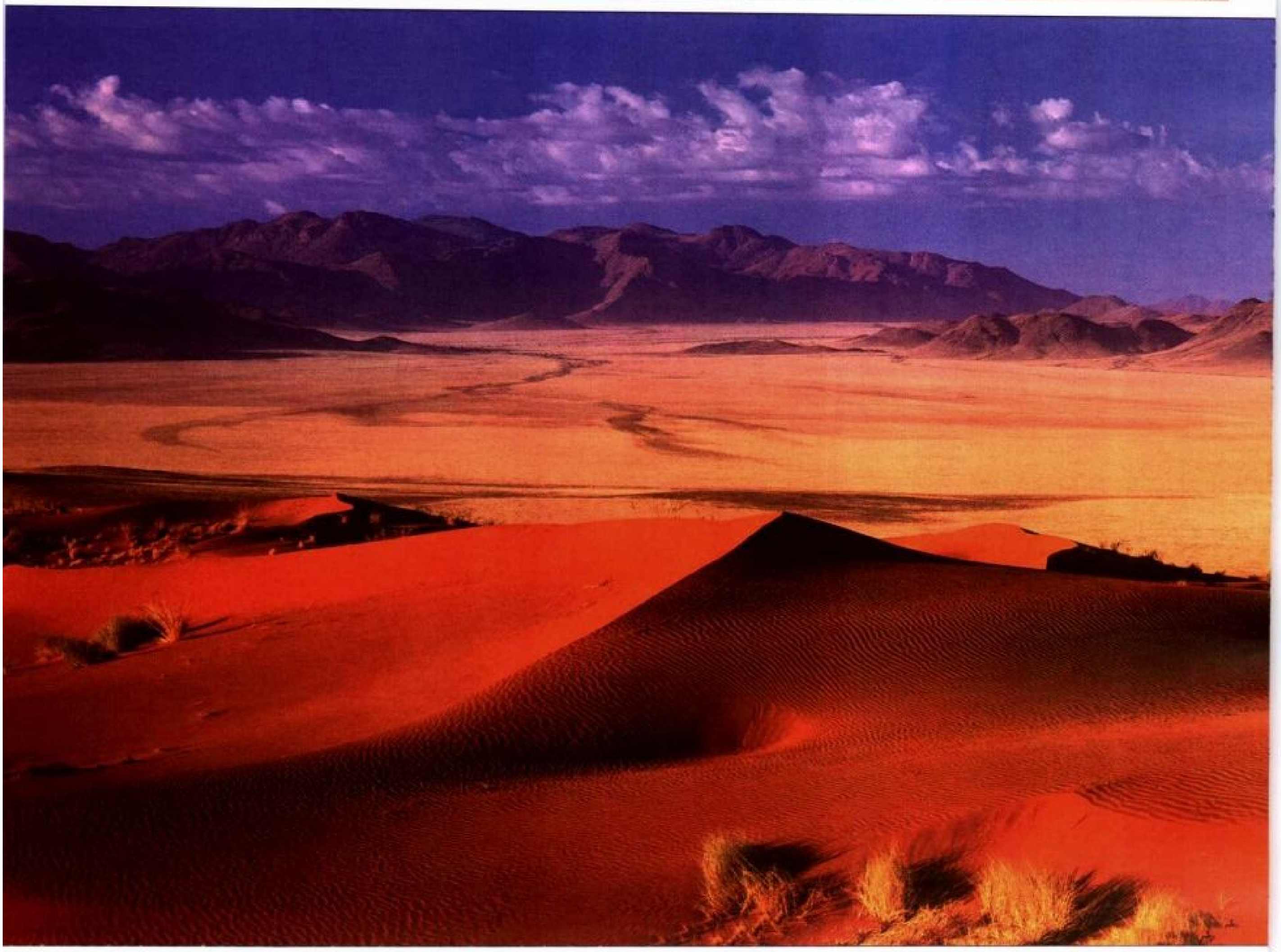
然而，土墙的抽象图案这张照片（第113页上图）向我们证明，尽管大千世界遍布着各种各样自然天成的拍摄素材，但影像最终还是要靠摄影师来创造。这幅画面是根据被摄体的形状和色彩（或影调块）去取景和布局的。整个构图中的一个关键性的“形状”是房屋墙壁上那三根木桁条的深色投影。在这幅二维平面的画面中，3个深色的投影与真实的木桁条和土墙一样都被视作为“形状”，它们只不过是另一种形式的构图成分，其重要性与实实在在的物体不相上下。

空中俯瞰沙丘（纳米比亚）

我一直想用镜头捕捉纳米比亚境内一座座巨大沙丘的外观形态及其优美的曲线，因此我从空中拍摄。我所面临的难题是当眼前出现了某种有趣的沙丘形态时，必须迅速地进行构图和拍摄。由于飞机的速度很快，没有多少时间让我调整构图。况且，要想回过头来在茫茫沙海中重新找到原来的沙丘也几乎是不可能的。从空中拍摄的一个有利之处是每一张照片都是独一无二的。选择在太阳刚升起之后的时机拍摄，能进一步增强沙丘本身的深橙色，并且能获得理想的反差以刻画沙丘的自然形态。

潘太克斯6×7照相机，75毫米移轴镜头，增感1级曝光，富士Velvia胶片。





PHOTOS WITH IMPACT

第5章 美化和修饰画面

纳米布高地（纳米比亚）

纳米比亚的沙丘本身就呈现出一种深橙色，但我想进一步增强沙丘与蓝天之间的色彩对比以赋予画面更强的力度感，因此我在拍摄时加用了一块高坚黄/蓝变色偏振镜。这种滤光镜的美妙之处在于它既保留了天空的蓝色，同时又增加了沙丘色彩中的暖调成分。

富士GX617全景照相机，180毫米镜头，加用黄/蓝变色偏振镜，富士Velvia胶片。

巨堤（英国，北爱尔兰，安特里姆）

我看到过许许多多表现巨堤美景的精彩照片，可是当我在一个夏天的傍晚到达那儿时，天开始下雨了，我只得在这种十分恶劣的条件下拍摄。我决定使用一块日落镜来抵消天空的偏冷色调，再利用中灰渐变滤光镜来防止它曝光过度。日落镜给天空添加上了一些漂亮的暖色调，同时又去掉了前景上岩石表面的偏蓝色调。阳光很快就消失了，因此我的曝光时间不得不长达2分钟左右。由于云层移动得很快，长时间的曝光使它们呈现出一种虚无飘渺的效果。胶片冲洗出来后，连我都感到十分惊喜。

维斯塔4×5后背取景照相机，90毫米镜头，加用日落镜和0.9中灰渐变滤光镜，富士Velvia胶片。

改变一幅画面与增强其视觉冲击力的主要手段有3种：加用滤光镜，调整曝光时间和进行数字化的图像处理。或许这几种手段中最简便和最常见的要算是加用滤光镜了。有选择地使用滤光镜能极大地改善画面效果，但成功的关键还在于将滤光镜应用得当，让观众在最终画面上找不出任何破绽。有几种滤光镜特别有用，如暖色滤光镜、中灰渐变滤光镜和偏振镜等。而其他有些效果奇特的滤光镜会影响照片自身内容的表现，使整个画面完全被滤光镜的特殊效果所笼罩。

这种以不为观众所察觉的方式去改善画面效果的干预原则，适用于所有的照片美化修饰手段：除了在十分特殊的场合下（如第139页本章

肯德代克的风磨坊（荷兰）

我希望利用一种强烈的色彩来衬托重复不断的风磨坊剪影。清晨天空的色彩不够深，所以我拍摄时将一块日落镜的下半部分挡在了镜头之前。

潘太克斯 6 × 7 照相机，135 毫米镜头，加用日落镜，富士 Velvia 胶片。

最后的那张照片），我本人仅限于使用那些能获得预期效果但又不露痕迹的处理手段。这是一个如何去把握美化画面尺度的问题。

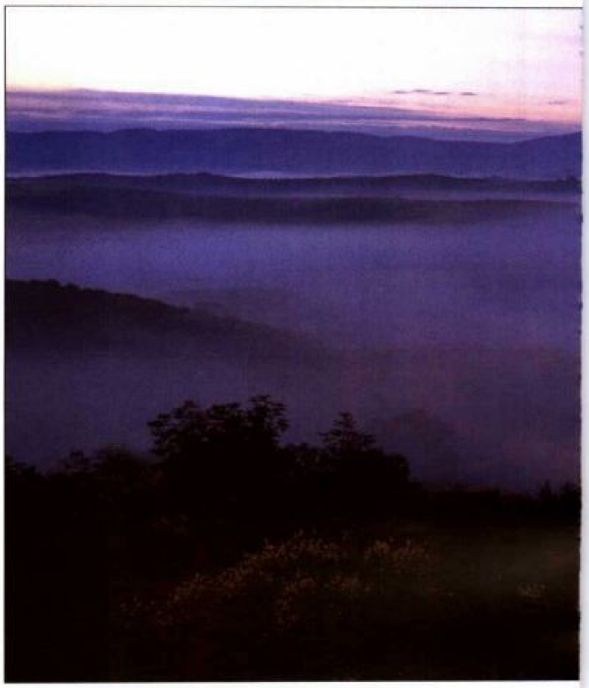
■ 暖调滤光镜

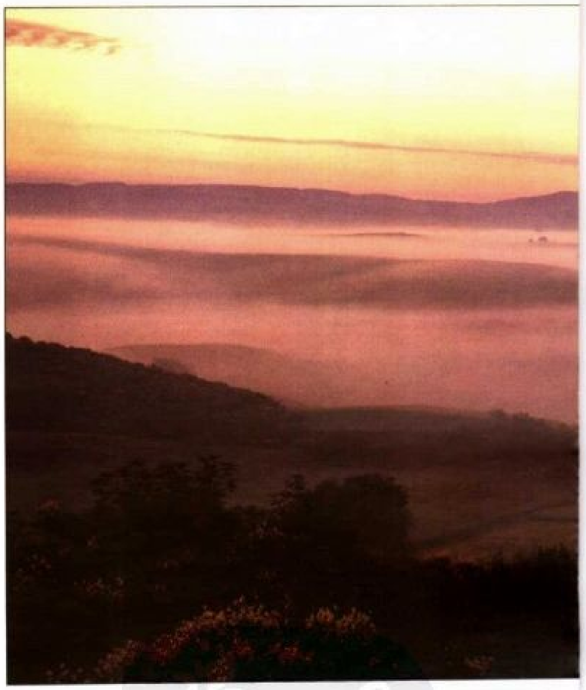
一种最便捷的能给画面增添魅力的手段是加用暖调滤光镜。暖调的画面比冷调的更具吸引力，因为它能使观众产生一种温暖、健康的感觉。暖调滤光镜在颜色的色别和密度上有不同级别的变化，能在画面上造成从细微到显著的不同效果。81 系列的暖调滤光镜从 81A 开始随密度的增加直至81EF。我认为该系列滤光镜中最有用的当属81A和81EF。我在拍摄雪景或者在阴天及遮蔽处拍照时，使用81A滤光镜来抵消彩色反转片影像上的偏冷色调。通过取景器去观察使用和不用该滤光镜的效果，你会发现被摄景物的色调变化并不大，但仅此变化已足以对彩色反

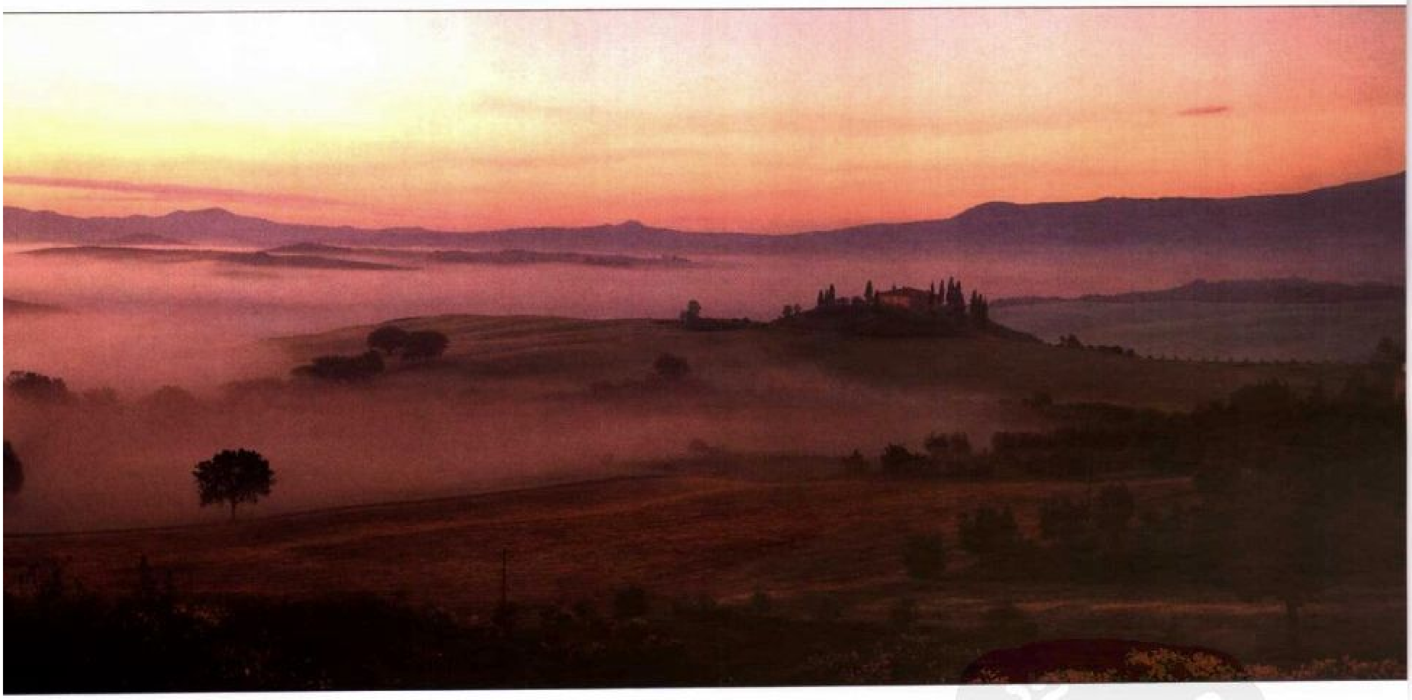
转片产生相当明显的影响了。密度大的81EF滤光镜能给日出或日落景色全面添加更为偏暖的色调，或在需要的情况下增添画面的气氛。

珊瑚色、珊瑚色渐变和珊瑚色色带滤光镜也是我摄影器材库中的重要成员。我使用珊瑚色滤光镜来增添诸如托斯卡纳风光(第119页右下图)之类黎明和黄昏景色中的暖色调。此外，它在增强秋色的气氛上也很有用。在你不希望改变画面中前景的色彩时，可用珊瑚色渐变滤光镜来给天空增添暖调效果。还有就是倒过来使用这种滤光镜，用珊瑚色的色调来活泼前景景物如一片芦苇丛的气氛。当你在拍摄日落或日出的景色时，如果既要保留从地平线到深蓝色天空的柔和渐变色调，同时又不会对前景景物造成影响，那就非常适合使用珊瑚色色带滤光镜来进一步改善画面中夕阳或旭日的色彩效果。举个特别适合使用该滤光镜的例子：假如你拍摄的是日落时的一片湖景，而你不想让整个画面都被染成珊瑚色，你可以将滤光镜上那道珊瑚色的色带挡在地平线的位置上。这样一来，既增强了夕阳余辉的暖调效果，又保留了天空及其倒影的偏蓝色调。

日落镜通常分为两种不同的级别——浅色日落镜和深色日落



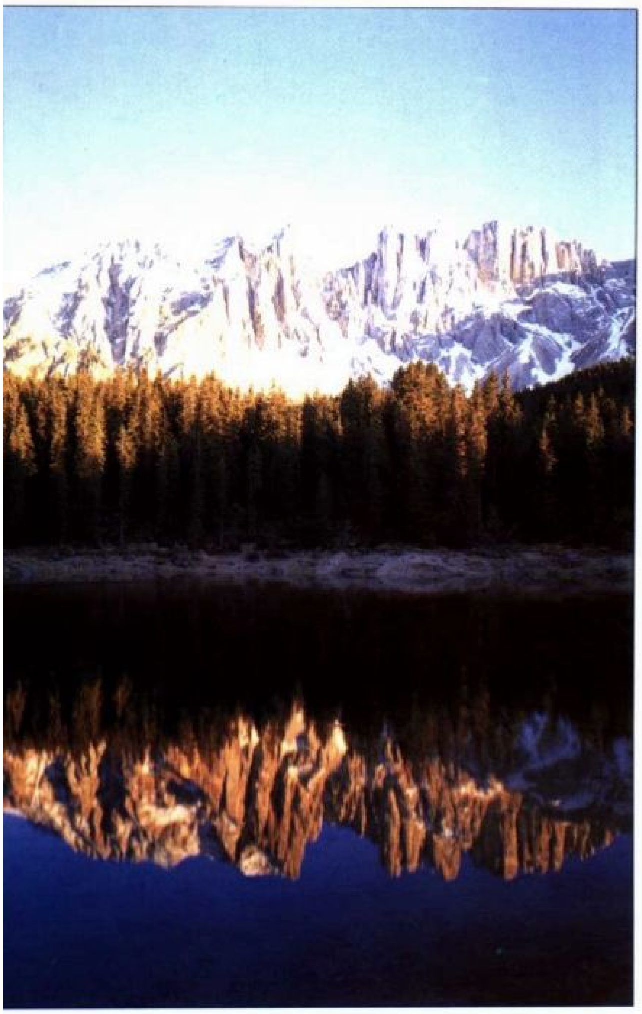
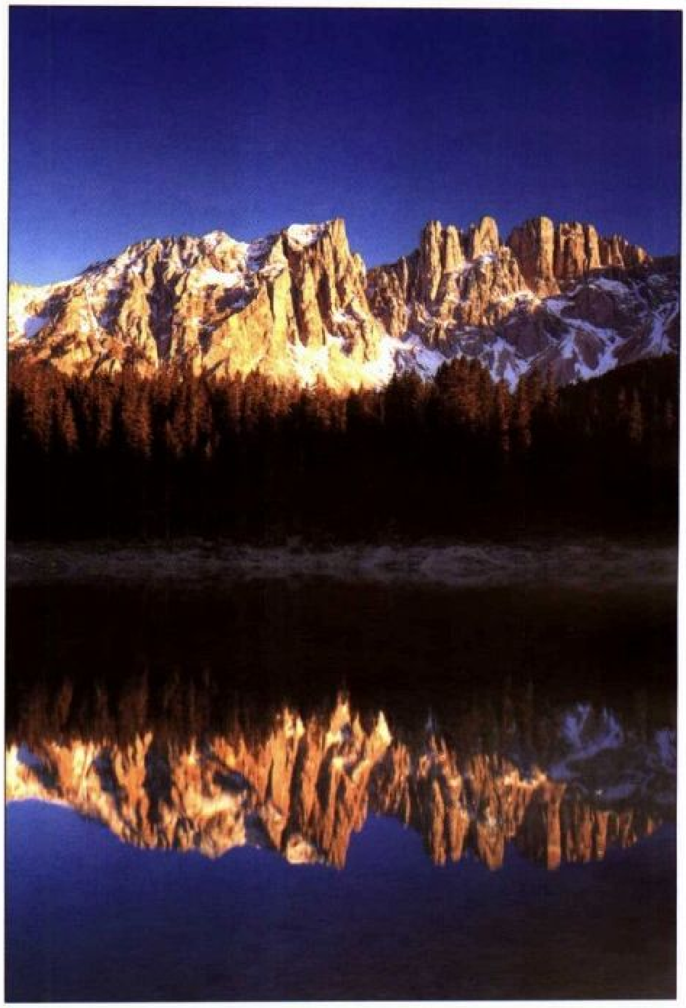




贝尔夫德里的晨雾（意大利，托斯卡纳，圣奎里科）

这两张照片的不同之处在于一张是直接拍摄而成的，另一张则在拍摄时加用了一块珊瑚色滤光镜以营造暖调的画面效果。直接拍摄而成的照片（上图）色调偏蓝，给人一种十分寒冷的感觉。珊瑚色的滤光镜使画面彻底改变，温暖的感觉油然而生（下图）。

富士GX617全景照相机，180毫米镜头，加用珊瑚色滤光镜，富士Velvia胶片。

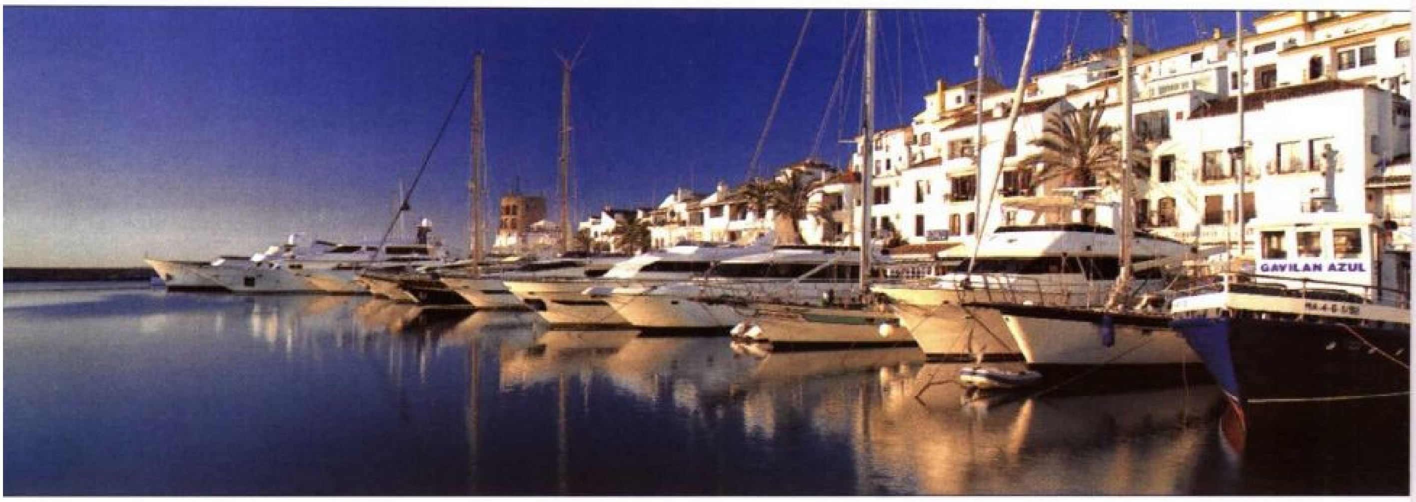



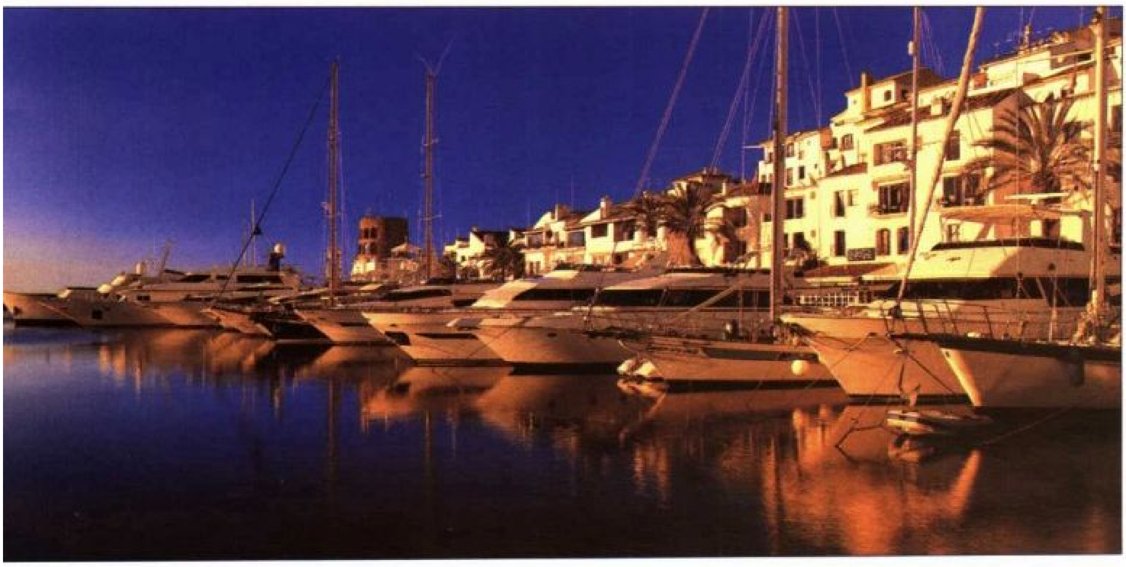
卡里扎湖和多洛米茨山（意大利）

这是一个说明中灰渐变滤光镜作用的典型例子。场景的曝光范围远远超出了所用胶片的曝光宽容度。拍摄第一张照片（左图）时，我按照湖中的倒影确定曝光量，远山和天空中的细节都因曝光过度而荡然无存。第二张照片（右图）使用了一块0.9中灰硬渐变滤光镜来遮挡树冠线以上景物进入镜头，以弥补画面上下两部分的曝光差异。

富士GSW 6 × 9照相机，65毫米镜头，加用0.9中灰硬渐变滤光镜，富士Velvia胶片。

镜。它们都是暖调滤光镜，而且上部的色调较深，渐变至下部色调变浅。我使用更多的是浅色日落镜，它能将景物美化得恰到好处，而深色日落镜的效果显得过于浓重了。我使用日落镜不仅限于拍摄日落和日出景色，还可用于拍摄秋季的树林。滤光镜的深色部分能增强树木的金黄色色调，浅色部分则能消除画面中其他景物的冷调偏色。我甚至发现在拍摄冬景如将近黎明或傍晚时分云霞满天的雪景时，使用浅色日落镜能有效地抵消雪面上的偏蓝色调，使白雪看上去更接近真正的白色，同时又增强了从低角度投射在云层上的阳光所呈现出的暖调色彩。





班努斯港（西班牙，马布拉）

高坚173黄／蓝变色偏振镜非常适合用来强调照射在游艇和建筑物上的初升阳光（下图）。你可以将它与不加滤光镜拍摄的照片（上图）作个比较。只要应用场合得当，这种滤光镜就能为你营造出引人注目而又不露明显痕迹的画面。

富士GX617全景照相机，90毫米镜头，加用黄／蓝变色偏振镜，富士Velvia胶片。

中灰渐变滤光镜

中灰渐变滤光镜（ND镜）能在不影响光线色彩平衡的前提下减少到达胶片光线的强度。如果你想要对整个场景作长时间的曝光，可使用非渐变的中灰滤光镜。用途更多的则是中灰渐变滤光镜，这是所有摄影师的必备之物，它能用来控制拍摄场景曝光范围的幅度，否则被胶片记录下的影像会出现色彩还原失真的现象。彩色反转片的曝光宽容度范围大约为5级，如果场景的曝光范围大于该数值，你所记录下的影像要么亮部要么暗部的细节将会丢失。遇到这种情况，可使用中灰渐变滤光镜。拍摄时按照前景确定曝光，同时利用它遮挡住天空所在的部位，这样一来你便可以将曝光范围减小至胶片宽容度所能容纳的范围之内了。（不可将这种滤光镜与普通的灰色渐变滤光镜混为一谈，我发现后者会使色彩平衡发生改变，使被遮挡的天空带有绿到品红色的偏色。）

PDG

荒漠向日葵上空的彩虹（美国，加利福尼亚州，死谷国家公园）

一般来讲，拍摄彩虹需要四处寻觅战机，同时又要以闪电般的速度在彩虹消失之前将其捕捉下来。我拍摄这道彩虹的情况却有些特殊，在我更换了两种不同画幅的照相机并拍摄了若干卷胶片的过程中，天边的彩虹仍像它刚出现时那样绚丽。也许彩虹背后的山峦对留住该降雨带起了一定作用，这也让我有时间来尝试不同滤光镜的使用效果。我发现偏振镜能最大限度地提高花朵和彩虹的色彩饱和度。

潘太克斯 6 × 7 照相机，75 毫米移轴镜头，加用偏振镜，富士 Velvia 胶片。

中灰渐变滤光镜按1/3 级遮光量的递增共有 9 个不同的密度等级，即从0.1（1/3级）到0.9（3级）。你还可以根据需要，选择陡然或柔和过渡的渐变效果。我觉得柔和过渡的渐变适用于地平线起伏不平的景色，例如地平线处有树木或山峦等景物，这时你需要减弱的仅仅是天空的亮度。我使用最多的是0.6和0.9（2级和3级）两种。当然，0.3（1级）的也很有用，而且你还可以将它与其他密度的渐变滤光镜合在一起使用，比如说与0.9的合起来获得4级的效果。多云天气下尽管景物亮度的反差较低，但只要天空富有层次，你就得用上中灰渐变滤光镜来同时保留天空的层次和前景中的细节。如果天空中乌云密布，使用这种滤光镜能帮助你大大增强“山雨欲来风满楼”的画面气氛。

树和天空（纳米比亚，纳米布沙漠）

这棵蘑菇状的树是我在纳米布沙漠中部发现的。我觉得它十分上相，当蓝天中出现漂亮的云层时更是如此。我绕着这棵树来回观察，设法找到一个恰当的拍摄角度——既能获得最佳的构图，又能让偏振镜将天空压得最暗。我将树安排在两座山之间的画面正中部位。偏振镜压暗了天空，使每一朵白云的形态都显得格外分明。

潘太克斯 6 × 7 照相机，45 毫米镜头，加用偏振镜，富士 Velvia 胶片。

偏振镜

如果让我只能选择一种滤光镜来为照片添加实实在在魅力的话，那就非偏振镜莫属。我认为它是一种不可缺少的滤光镜。为了节省时间，我的每一只镜头上都始终装着偏振镜，不需要用时将它从镜头上卸下比匆忙之中装上要省事多了。偏振镜之所以有用，是因为它不仅能消除玻璃或水面上的反光和耀斑，而且还能提高蓝天的色饱和度。稍稍加深和加浓天空的蓝色，白云便被更好地衬托出来。只需将偏振镜拿至眼前转动一下，你就可以用眼睛直接观察到光线被滤光镜偏振的程度。在与太阳成90°角的方向上能获得最强的偏振效果，此时反光被消除得最为明显。

当你拍摄表面反光较强的建筑物或景物时，偏振镜能帮助你极为有效地提高被摄体的色饱和度。此外，偏振镜还能消除远景的雾霾。拍摄

邓斯坦伯格城堡的海岸（英国，英格兰，诺森伯兰）

我想以犬牙交错的海岸线作为前景，拍摄一张具有某种气氛的邓斯坦伯格城堡的照片，为此我赶在日落前到达了拍摄地点。潮水的高度恰到好处，能让我在长时间的曝光过程中捕捉到海浪拍击礁石的镜头。要是潮水再退去一些就不合我的要求了。长时间的曝光（20秒，f/32）使撞上礁石然后再从石缝中流淌下的海浪变得像薄雾般的轻渺。当时天空上余辉尚存，但我决定还是利用珊瑚色渐变滤光镜来进一步增强它的色彩效果。

维斯塔 4 × 5 后背取景照相机，210 毫米镜头，加用珊瑚色渐变滤光镜，富士 Velvia 胶片。

一片静止的诸如湖泊或池塘的水面时，旋转偏振镜至恰当的方位可以消除水面上的反光，让你见到水下的物体。彩虹的形成主要靠的就是偏振光，因此拍摄时恰当旋转偏振镜能消除空气中水汽的反光，加深彩虹的色彩（如果偏振镜的方位转过了头，彩虹也会被一起消除掉）。偏振镜的一个弊端是，会造成天空的颜色不均匀，使用广角镜头时这一现象尤为明显。这个问题可在后期借助数字技术手段予以解决。

另一种对增强某种色彩特别有效的偏振镜是高坚（Cokin，又译寇肯——编注）173 黄／蓝变色偏振镜。它可加深暖色的前景和蓝色的天空，效果强弱由滤光镜转动的方位决定。当该滤光镜的黄色或蓝色部分转动

桑迪茅斯海湾（英国，英格兰，康沃尔郡）

轮廓分明的岩石在暗粉红色的天空和蓝色的海水之间显得十分突出。我将三脚架架设在海滩的临水之处，让前景中的碎石在我的画面中构成一道斜向的线条，碎石周围充盈着足够的潮水来表现水流的轻柔和飘渺。应用长时间曝光（20 秒，f/22）来拍摄不断退去的海浪会面临一个很大的问题，那就是你根本无法知道最终的画面效果究竟如何。

维斯塔 4 × 5 后背取景照相机，90 毫米镜头，富士 Velvia 胶片。

至与被摄景物相对应的方位上时，产生偏振效果的区域将被染上滤光镜的黄色或蓝色色调（见第 121 页图）。举例来讲，当我想为主体添加暖色时，黄／蓝变色偏振镜能做到将暖调的色彩仅仅添加在该主体上而不影响天空的蓝色，如果使用普通暖调滤光镜的话，则会使蓝天的颜色变得浑浊不清。我比较喜欢拍摄沙漠，黄／蓝变色偏振镜能够让这类题材的画面充满活力。当然，这并不是一种什么场合都适用的滤光镜，但只要稍加实践，你就能找到它的最佳使用时机。绝大多数的偏振镜会减少 2 级的光量，黄／蓝变色偏振镜为 $2\frac{1}{2}$ 级。其他种类的双色变色偏振镜还有红／蓝、紫／橙、蓝／橙和红／绿等。

凯旋门（法国，巴黎）

这张采用典型构图规则拍摄的凯旋门照片，好就好在利用车灯的轨迹为画面增添了色彩并将观众的目光引向了凯旋门。我当时确定曝光参数（45秒，f/22）的依据是，让天空比凯旋门多1级曝光，同时又能让足够数量的汽车通过拍摄现场以留下它们车灯的轨迹。由于汽车频频地因红绿灯而停车，我只好随时小心地用手来遮挡镜头，等汽车重新开动后再将手拿开。否则，汽车本身的影像也将被记录下来了。同样，每当公共汽车驶过来时我也得用手遮挡住镜头，以免公共汽车的顶灯在画面上留下拦腰穿过路边树木以及凯旋门的不协调的轨迹。

富士GSW 6 × 9照相机，65毫米镜头，富士Velvia胶片。

■ 曝　光

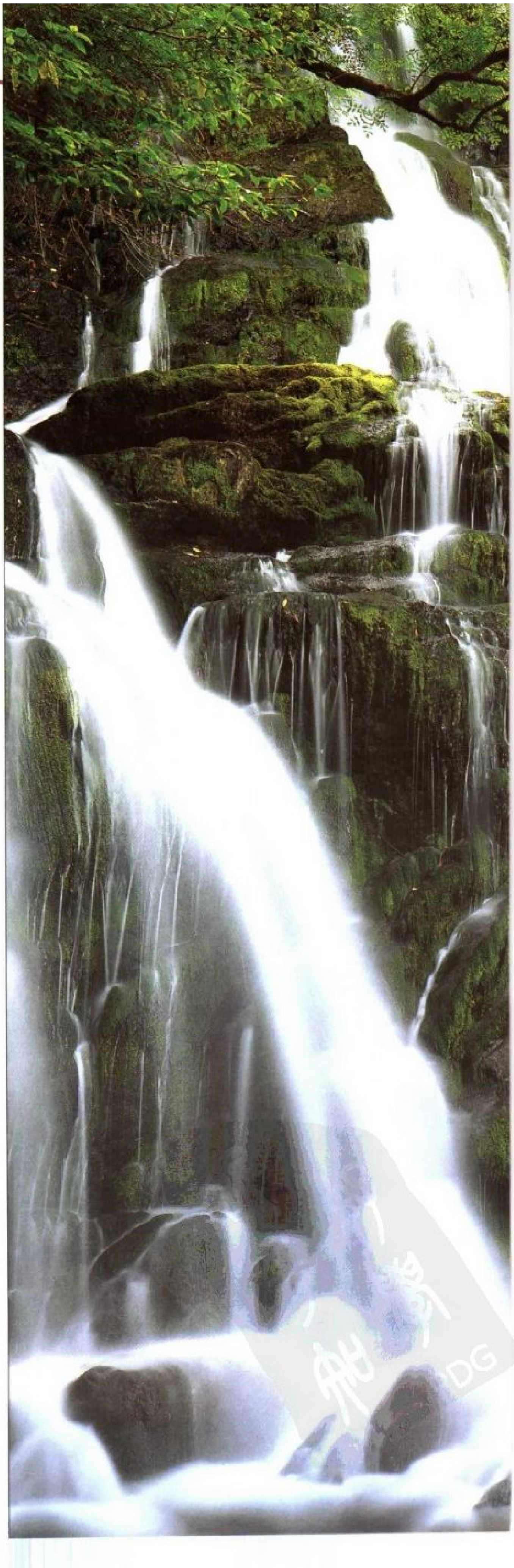
另一种增强画面视觉冲击力的有效办法是长时间曝光，无论在白天或夜晚拍摄都可以采用。长时间曝光能体现出被摄体的运动，能营造出带有神秘感和具有某种气氛或趣味的画面。

我个人偏爱并且认为适合运用曝光技巧的题材之一是水。无论瀑布、急流或者海边的波涛，它们都非常适合采用长时间曝光的手法来拍摄。在长时间曝光过程中，瀑布会变得丝般的柔滑，波涛会呈现出雾般的朦胧。欲获得这般效果，你有两样东西必不可少：一副稳固的三脚架和适当的水量。我认为毫无疑问应当使用三脚架，它不仅允许我采用较

长时间的曝光，而且还能让我将更多的注意力放在画面中的各个构图成分上。如果手持照相机拍摄，就很容易将某个会破坏画框周边完整性的物体给忽略掉。除了那张从飞机上拍摄的照片（第113页图）之外，本书刊登的所有照片在拍摄时均使用了三脚架。再来谈谈水量。水量不足，水流的效果不明显；水量过大，水面明亮的反光将会在画面上形成大片耀眼的白色水花。因此，只有当水量适中时，你才能在画面中充分表现出水流的层次。

在海边拍照时，你可能需要参照潮汐时间来观察何时潮水会涨到恰当的高度，以浸没前景上的礁石。我发现落潮时沿海岸拍照比较容易，因为当海水退去时我不必像涨潮时那样要不停地移动照相机的位置以免被浪花打湿。拍摄流水的曝光时间的长短取决于拍摄的环境以及水流的速度。如果在海边采用长时间曝光的手法拍摄，我喜欢将曝光时间的长短定在能包含若干次海浪的涌入。如果是拍摄瀑布或溪流，曝光时间则依水量和流速而定。曝光过度会导致水在最终的画面上显得过于明亮。为确保获得最佳效果，通常宜采用包围曝光。

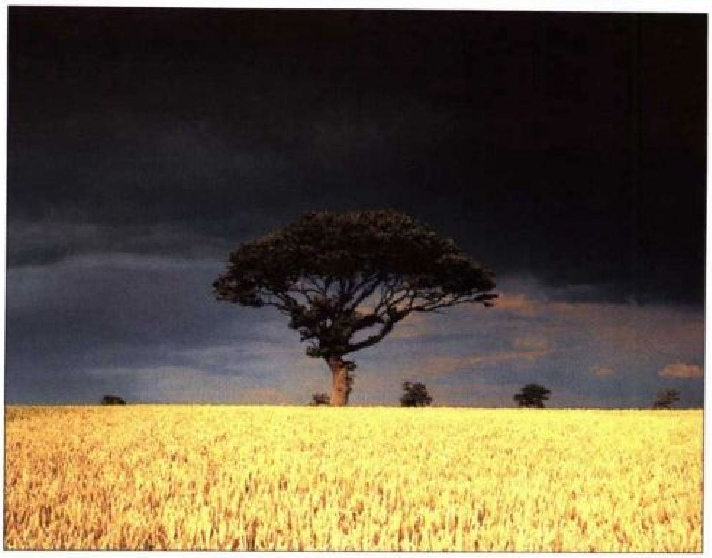
拍摄城市夜景完全要靠长时间曝光。由车前和车尾灯光形成的白色和红色轨迹，给城市夜景增添了富有活力的彩色线条，从而



项链瀑布（爱尔兰，克里）

这座瀑布的形状非常适合用全景式画幅作竖幅构图。上下两段瀑布所构成的线条使两部分画面取得了平衡。f/32、15秒的曝光组合既满足了使用180毫米镜头时对大景深的要求，又将流水表现得如丝绸般的柔滑。

富士GX617全景照相机，180毫米镜头，富士Velvia胶片。



麦田中的栎树（英国，英格兰，诺福克）

我在左边这幅构图中有意打破三等分法则，将栎树安排在画面中央以给予其更多的关注。为了拍摄到理想的画面，我架设好照相机之后等待了大约1个小时，直到途经的暴风雨转移到了栎树的后方，阳光破云而出照亮了眼前的这片场景。事后我借助数字技术去掉了左右两侧有碍画面的小树（见第129页图），使整个构图看上去更简洁、更有力度。

维斯塔4×5后背取景照相机，150毫米镜头，加用0.6中灰柔和渐变滤光镜，富士Velvia胶片。

使整个画面充满城市的生活气息。此外，这些线条还能赋予画面以纵深感，并能将观众的视线引导到你的兴趣中心上去。选择黄昏时分采用长时间曝光的手法来拍摄带有川流不息车辆的建筑物或纪念碑，那种画面效果是白天拍摄无法比拟的。

就我个人而言，更喜欢在日落后大约10～20分钟来拍摄这类都市景色，此时天空和建筑物之间有着1级左右曝光量的差别，完全可以将两者明显地区分开来。鉴于光线较暗，自然要求有较长的曝光时间，但无论如何你的曝光时间都至少要在若干秒以上，因为只有这样，你才能在场景内捕捉到足够数量的过往车辆。

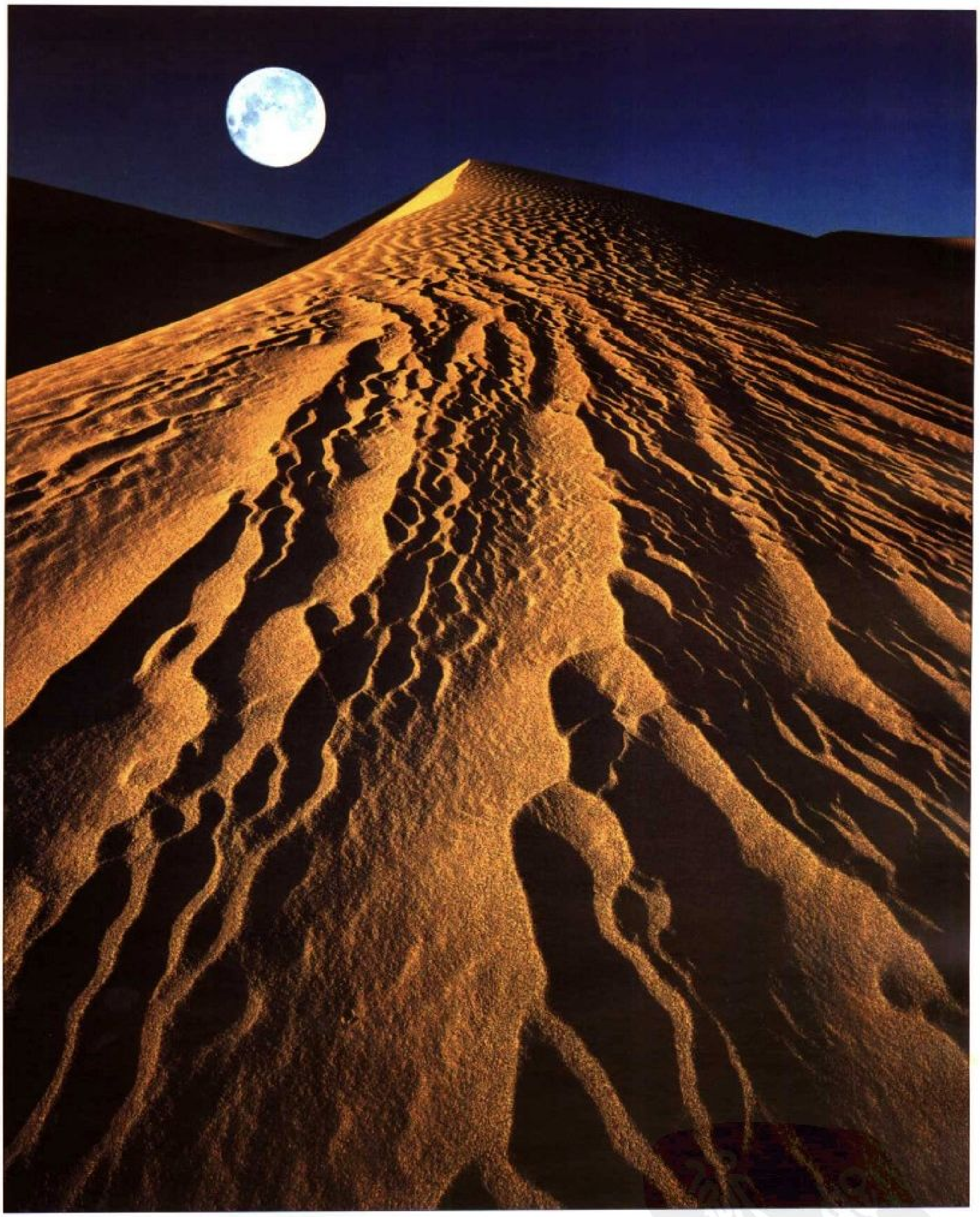
■ 数字革命

数字技术的影响已经波及到了摄影领域的几乎每一个角落。以下内容讲述的是如何利用数字技术来对传统意义上的照片进行美化和修饰，但我首先想就个人的体会来谈一谈数字技术。我要讲的第一点是我从来不使用数码相机。也许以后总有一天我会用它，但目前我宁可采用传统的方式来拍摄照片。对我来讲，数字技术的用途在于影像的后期修饰。当然，数字化的前期拍摄不无诱人之处，其主要的优势之一便是能节省大量的胶片和冲洗加工费用。还有就是，无须考虑胶片的低温保存问题，外出拍照时不必再随身携带沉重的胶片，更不用担心机场X线检查对胶片影响的问题了。数码摄影器材的重量相对较轻，但这也要视存储设备而定（笔记本电脑可能比数码摄影器材还要笨重）。数字技术让你在影像拍摄上有了更大的操作与控制余地。利用数码相机的回放功

能，你能立刻看到是否捕捉到了你所需要的画面。相比之下，等待从洗印店取回冲洗好的胶片，便显得极为漫长和乏味了。

摄影数字化的某些不利之处，表现在你得时刻跟上数码摄影器材的技术进展，一旦你购买了某种型号的数码相机之后，它很快就变成为过时货了，又有速度更快、质量更优的数码设备强烈地刺激着你的购买欲望；还有就是设备越复杂，出问题的可能性就越大；最后，在这个领域内技术相对不够成熟也是事实。举例来讲，数码相机内部CCD芯片的电荷工作方式会导致芯片表面容易吸附灰尘，如果出现了这样的问题，事后你就必须利用电脑去修复所有已拍摄的数字图像。数字图像保存的可靠性从某种程度上讲也是一个未知数，光盘的寿命并不是无限的。

互联网进入图片营销领域之后，迅速发挥出巨大的威力。照片可以通过互联网向全世界展示，其优势对每一位专业摄影师来讲都是再明显不过的了。我本人的照片营销业务从中获益匪浅，客户们能够方便快捷地从网站上看到我图片库中的照片。国外的客户无须耗费金钱、时间和口舌，就可以很快地从网站上根据自己的要求作出选择，而我也免却了向海外邮寄透明正片的麻烦。这一做法的好处还表现在我的原作不会再



沙丘上空的圆月（美国，加利福尼亚州）

为了捕捉第一缕阳光照射到沙丘上的情景，我赶在日出前跋涉到了这个地方。这是我当时拍摄到的照片之一，实际上也是那天清晨的拍摄失误之一。有两三张散页片都曝光不足——连续几天的早起搞得我有些头昏脑胀。由于沙丘处保留了足够的细节，通过调整密度和反差，这幅影像终于被挽救回来了。虽然画面看上去相当不错，但还需要再点缀一下。我手头上有一幅现成的月亮影像，放在沙丘轮廓线的低凹处刚好合适。这幅原本可能要报废的影像现在成了我图片库中颇有销路的一张照片。

维斯塔 4 × 5 后背取景照相机，90 毫米镜头，加用偏振镜，富士 Velvia 胶片。

巴特米尔湖（英国，英格兰，坎布里亚）

这张巴特米尔湖的照片多年来曾被大量的挂历和图册所采用，但到了最后英国所有的挂历公司都被它光顾过了，所以其销售势头日渐低落。一家本地的数字图像工作室想通过在这幅画面上添加一个划舟人的办法来宣传他们的数字图像处理业务（上图）。人物的添加确实极大地增强了这张照片的市场销售潜力。

原照片（下图）：维斯塔 4 × 5 后背取景照相机，90毫米镜头，加用偏振镜，富士50D胶片。经数字技术处理后输出到富士Velvia120胶片上。

小船和云的倒影（英国，英格兰，萨福克，索斯沃尔德附近）

这张照片摄于某个清晨，当时我就察觉到事后我必须设法去掉某些会削弱预期画面效果的杂乱之物。画面中的首要成分是横穿地平线的醒目线条。漂浮在水面上的几个浮标影响了小船的形象，而最糟糕的是挂在小船船尾的舷外推进器——现代化的机械设备与景色中的宁静气氛极不协调。

维斯塔4 × 5后背取景照相机，90毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。

遭遇被丢失、损坏或长期滞留不还的厄运。

按照传统摄影的工作方式，当我从洗印店取回冲洗好的胶片后，我先要对它们进行编辑，然后送交给我的客户。很多客户目前仍然坚持采用在灯箱上观看4 × 5透明正片这样一种方式，这种方式能确保极佳的影像质量。尽管网络具有毋庸置疑的便利性，但其指甲盖大小的缩略图像，无论在视觉冲击力和解像力方面，是无法同灯箱观片相比拟的。此外，将透明正片放在灯箱上，也要比打开电脑和插入光盘快捷和简单多了。

我最为关注的是影像的质量。目前数字化生成的影像的质量大概介于35毫米胶片和中画幅胶片之间，要想达到4 × 5画幅胶片的水平尚需时日。我可以使用与4 × 5后背取景照相机相适配的4 × 5数码机背，但对于外出拍摄自然风光来讲却又嫌不够便利了，况且一只数码机背的价

钱抵得上我购买数量极为可观的胶片。

■ 数字化地添加和修除

借助数字技术为画面添加某些构图成分能大大增强一幅原始影像的视觉冲击力。人们出于多种原因求助于这一技术手段，其理由也都很充分，对我来讲则主要是基于商业上的考虑。我的照片营销业务靠的是图片库，因此我十分看重图片的销路。那张巴特米尔湖的照片（见第131页图）在添加了一个划舟人之后又增加了新的市场销路。现在它已不仅是一幅挂历生产厂家可能会感兴趣的风景摄影作品，它更在向人们倡导一种走出家门，到大自然中去放松自己身心的生活方式。这幅画面还有可能吸引那些户外运动设备的制造商、社团手册的编辑者以及海报和光盘封面的设计师们。

很多人认为对照片加以修饰和改变是一种欺骗行为，殊不知从摄影诞生之日起人们就开始这样做了——只不过现在做起来更简便与更让人信服而已。野生动物兼风景摄影师阿尔特·沃尔夫出版了一本名为《迁徙》的画册。在该书封面的斑马照片上，有一匹是借助数字技术添加到马群的空挡中去的，其目的在于改善画面的布局。此举遭到了人们的批评。然而，这是一本以艺术的观点而不是从真实自然的历史记录角度来表现迁徙动物的画册，所以我认为这一数字化的处理手法无可厚非。摄影就是摄影师本人对其所见事物的一种解释和阐述。

借助图像处理软件对照片进行修饰和改变的技术方式多种多样，没有哪一种是所谓正确的。你应当选择对你来讲操作最简便、效果最好的。无论你选用哪种方式来处理你的照片，应始终遵循一个原则：决不要在原始文件上进行操作。先利用原始文件制作一个工作副本，一旦操作过程中遇到任何问题，你都能返回到你的原始文件上来。市面上的图像处理软件很多，但因为 Adobe Photoshop 已经成了事实上的工业标准，所以我选择了它。这是一个威力大得令人不可思议的图像处理软件，它能帮助你去完成从最为简单到极为复杂的各种图像处理任务。

有些构图经添加某些成分后能得到极大地改善，这些添加上去的东西不仅有助于画面的结构，还有助于营造气氛，最终增强整个画面的视觉冲击力。在临近黄昏拍摄的城市或自然风景照片上添加上一个位置恰到好处的月亮，往往能给画面增色不少。这样做的好处是你除了可以在画面上给月亮准确定位外，还能够选择与画面内容最为贴切的月相——满月、半月或新月。我一般是在拍摄现场采用两次曝光的手段将月亮和

景物拍摄在同一张胶片上，但我也积累了不少月相不同的月亮影像，以备拍摄当场天上没有月亮的话待后期添加时选用。

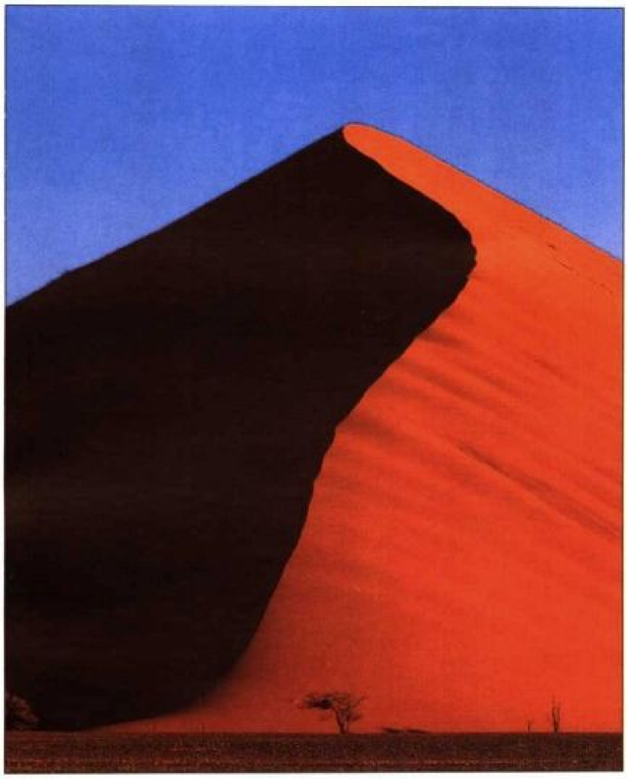
当你往画面上添加一个或多个成分时，需要考虑它们的受光情况。应确保整个画面在照明光线的方向和色温上的一致性，否则会使观众产生视觉错乱。另一个应予以考虑的因素是你打算用来合成影像的胶片的种类。如果你的主要影像是用某种微粒胶片（例如富士Velvia胶片）拍摄的，那就不宜在它上面添加用高感光度胶片拍摄的影像。否则，因两种胶片的颗粒结构不相匹配，相互之间的差异十分明显，从而导致整个画面的可信度大打折扣。还有一点就是要确保各个影像透视关系的一致性。举例来讲，如果主要影像是用广角镜头拍摄的，画面产生畸变，而待添加的影像是用远摄镜头拍摄的，其透视关系被大大地压缩了，将这样的两幅影像合在一起显然不妥。

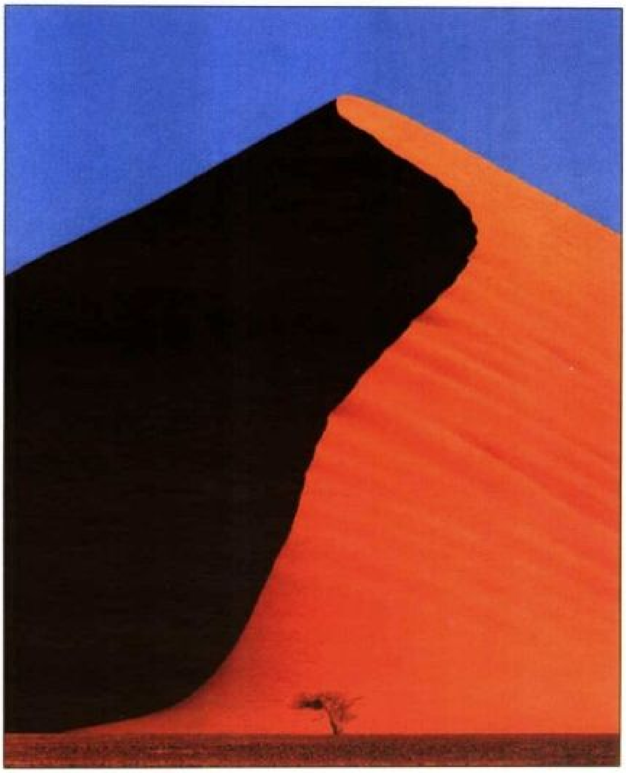
数字图像处理技术的最有用武之处在于能从画面上修除掉你不想要的东西。实际上单就修除因散页片上偶尔出现的灰尘和沙眼这样一项基本的修相工作来讲，也已经算是功劳不小了。不然的话，这张胶片很可能就要报废。很多情况下我没有拍成照片的原因是因为现场中出现了电线、飞机尾迹、汽车、行人、脚手架或其他众多靠我人力无法移除的杂乱物体，这确实让人感到十分沮丧。所以说数字化的修除对我的拍摄工作大有帮助，但我不想因此而让自己变得懒惰起来。我给自己定下了一条原则，只有当拍摄时现场中的有碍物体靠我个人的力量移除不掉时，才在后期采用数字技术加以修除。

从画面中修除掉某些东西的一个主要原因可能还是为了强化构图。举例来讲，麦田中那棵栎树（见第129页图）的两侧原来有些小树，我感到这些小树影响了画面的整体效果，所以事后我利用数字技术将它们去掉了。再说那张衬以黑背景的红色斑叶蕉的照片（见第58页图），我在拍摄时已去掉了植物背后一根干扰视线的分枝，后期又借助数字手段对植物上一些影响美感的瑕疵进行了修饰。

■ 校正色彩

在最近举办的一次我的个人影展上，有人问我，作品中那些鲜艳夺目的色彩是否经过了数字处理。我的回答当然是否定的。我不能声称我的照片与电脑从不沾边，我也承认我偶尔运用数字技术来进一步美化和修饰我的作品，但从根本上讲那些鲜艳色彩的奥秘来自偏振镜、富士Velvia胶片以及对一天中拍摄时机的恰当选择。然而如果必要的话，借





沙丘和树（纳米比亚，纳米布沙漠）

原照片（左图）需要在天空的色调以及沙丘阴影部位的密度上作某些不大的调整。我认为蓝天的色调应当稍加调整以便与橙色的沙丘形成更强的对比，此外我不希望在沙丘的阴影部位上出现任何细节，因为我想获得一种高反差的画面效果。为此，我在数字图像处理软件中先选取沙丘的阴影部位，利用“色阶”命令调整其密度，然后选取天空，在一个新的调整图层中利用“曲线”命令来调整其色调。最后，我抹去了画面中所有对中间那棵独树有所干扰的其他枯树（右图）。

潘太克斯6×7照相机，200毫米镜头加用2×远摄增距镜，加用黄／蓝变色偏振镜，富士Velvia胶片。

助电脑来完成色彩校正工作确实十分方便快捷。

在荧光灯或混合光源下拍摄的照片常常会出现画面整体偏色的现象，这类偏色调整起来并不困难。如果你想有选择地改变场景中某些特定色彩的话，电脑便能发挥出它那惊人的控制能力了，而这对于传统的暗房工艺来讲是难以实现的。我可以利用电脑在丝毫不影响画面其他区域的前提下改变所选部位的色彩。

进行画面的色彩校正必须先校准好你的显示器、扫描仪及打印机，它们中任何一个出现变化都会使再现的色彩与原片大相径庭。要确保上述设备之间色彩再现结果的一致性。

■ 改变天空

也许这一步已超出了“美化”的范畴，但是能改变一幅画面中的天

晨光中的麋鹿（加拿大，艾伯塔，贾斯珀国家公园）

我在拍摄这张以天空为背景的麋鹿剪影照片（左图）时，就意识到必须经过事后的处理和改变才能使该画面具有更强的视觉冲击力。我记得几年前我曾在皮克区拍摄过一张与这幅麋鹿画面很相配的朝霞照片（右图）。将这两幅影像合成在一起后，不但画面的表现力增强了，而且拼合之处十分逼真、毫无破绽（见第137页图）。

原麋鹿照片：潘太克斯6×7照相机，200毫米镜头，富士Velvia胶片。

原天空照片：潘太克斯6×7照相机，45毫米镜头，富士Velvia胶片。

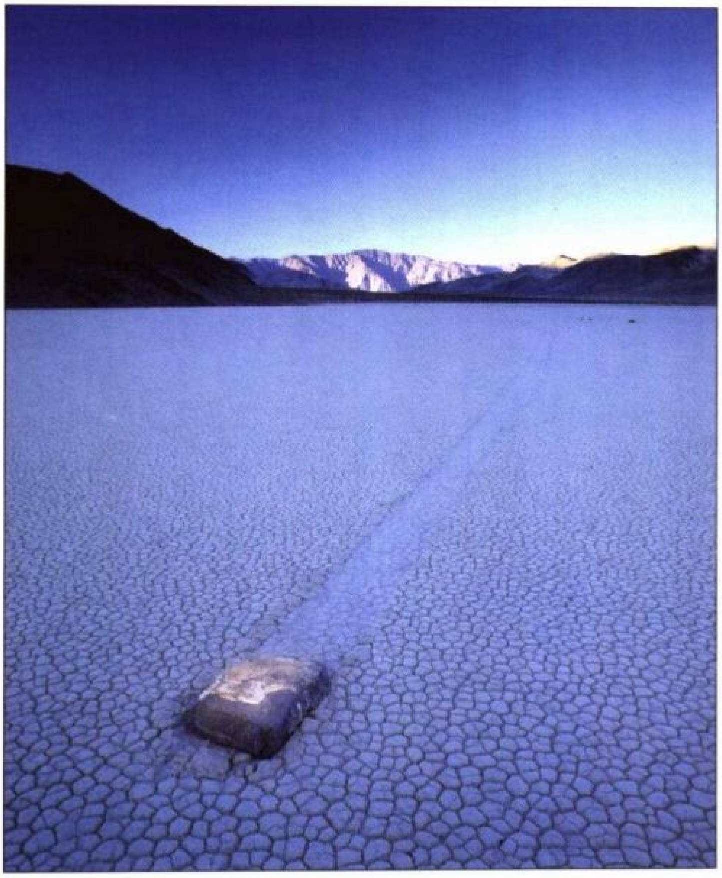
空，应算是最有用的影像修改技术之一了。我平日拍照时常常会遇到这样的情况，现场的天空达不到我喜爱的那种惹人注目的效果，所以我用以往拍摄的天空资料影像来替换，这确能使影像增色不少。这张麋鹿的照片（本页左图）是我有一天下午在加拿大的贾斯珀国家公园拍摄的。当时这只麋鹿在一道堤岸上停留了片刻功夫，在它跑开之前我只来得及抢拍下3张照片，而最后一张拍的是一幅漂亮的剪影，可惜画面上的天空看上去十分平淡乏味。于是我想起了几年前我曾经拍摄到的一幅朝霞的影像（本页右图），非常适合用来替换目前这个天空。

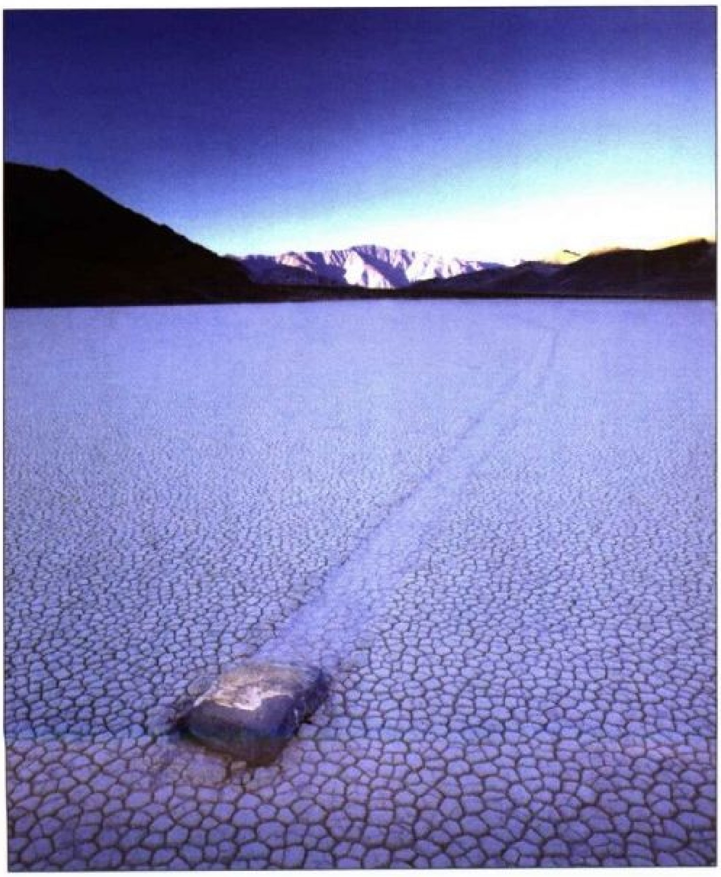
为了将这两幅图像合在一起，我先对那幅朝霞图像的色彩平衡、饱和度及亮度进行了调整，因为原始影像中的朝霞显得过于艳丽了。接下来将这两幅图像拷贝到同一个文件的不同图层上。选中并清除掉麋鹿图像上的天空，注意必须将草丛轮廓处的所有细节全都保留下来。现在我已经能够观察到麋鹿剪影换上新天空背景的效果了。最后将上述两个图层合并成最终的画面（见第137页图）。

超现实主义的表现手法

Photoshop是一个威力强大的图像处理软件，它能实现你所能想像到的任何画面效果。死谷国家公园这张风景照片就是我为了着重阐述这一问题而创作的一幅具有超现实风格的画面。我平时不会如此大幅度地去运用Photoshop软件，因为我喜欢让最终结果显得尽可能地自然，但在这里，我无法从直接拍摄到的影像中得到预期的画面效果。

赛道是死谷国家公园中一片开阔的滩地，那儿的岩块好像会自己向前运动，在它们的后面都留下了长长的移动轨迹。形成这种奇特现象的原因是，每当暴雨降临时滩地浸透了雨水，泥浆使地面变得极为光滑，这时只要刮起大风，岩块便会被吹得向前移动了。我打算创作出这样一幅画面，让岩块看上去好像是处在一股巨大力量的控制之下。现场拍摄





赛道（美国，加利福尼亚州，死谷国家公园）

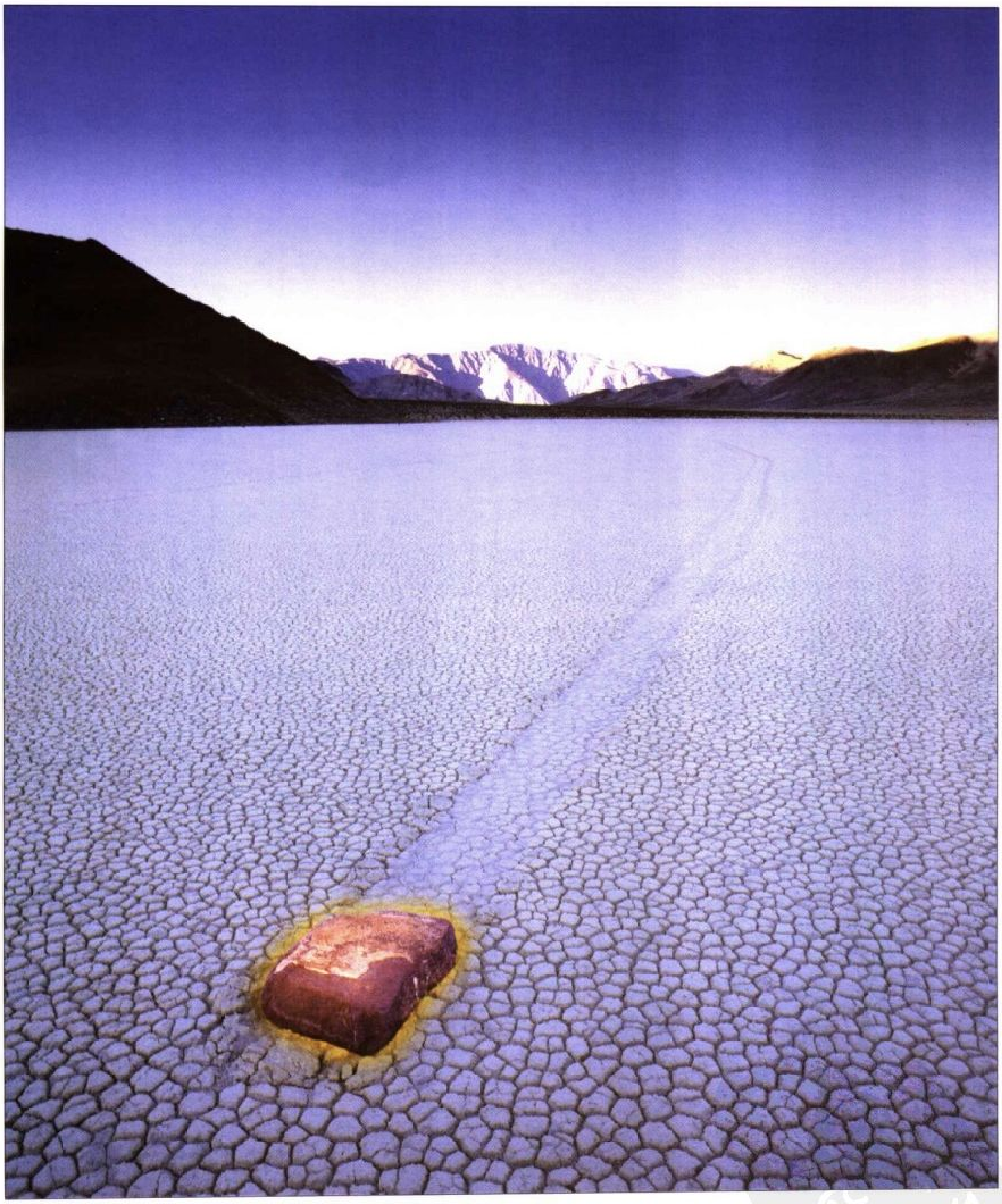
在太阳尚未露头的微弱晨光中，我用一只强光手电筒给岩块增加照明光线以突出其形象（原照片，左上图）。为了压暗和强调天空，我在镜头前加了一块偏振镜，但结果天空的色调变得很不均匀。后期处理时我运用Photoshop软件提高了龟裂状滩地的反差，校正了偏蓝的色调（左下图）。最后，我给岩块加上了一种光晕效果，并且修饰好了天空部位因使用偏振镜而出现的不均匀色调（见第139页图）。

潘太克斯6×7照相机，45毫米镜头，加用偏振镜，富士Velvia胶片。

时我给岩块增加了额外的照明光线，使它从滩地中突出出来。剩下的工作都在Photoshop中进行。我先为岩块创建了一个蒙版，目的是为了选取除岩块之外的整个图像。然后提高选区内图像的反差，让滩地的龟裂状纹理显得更为明显，与此同时对该部分图像的画面偏色也予以了校正。接下来我想使岩块看上去有一种发光的效果，为此我在调整了岩块的色彩和反差之后，将它的颜色复制下来，再应用柔边画笔和变亮模式在岩块的外缘描绘出柔和的光晕。

除了上面谈到的调整岩块的色彩和反差之外，我还决定校正因使用偏振镜而导致天空色彩不均匀的问题（在广角镜头上加用偏振镜常会出现这种现象），具体的做法是先从现有的天空上选取一种颜色，然后再利用这种颜色对整个天空进行柔和而又均匀的渐变填充。

上述图像处理已远远超出了所谓对原始照片进行美化和修饰的范



畴。这张照片实际上已是一幅借助数字技术而创作出来的“幻像”，然而它充分展现了人们当今在照片的控制和修改上所拥有的巨大选择余地——从简单的长时间曝光或应用滤光镜直至数字图像处理技术的无限可能性。

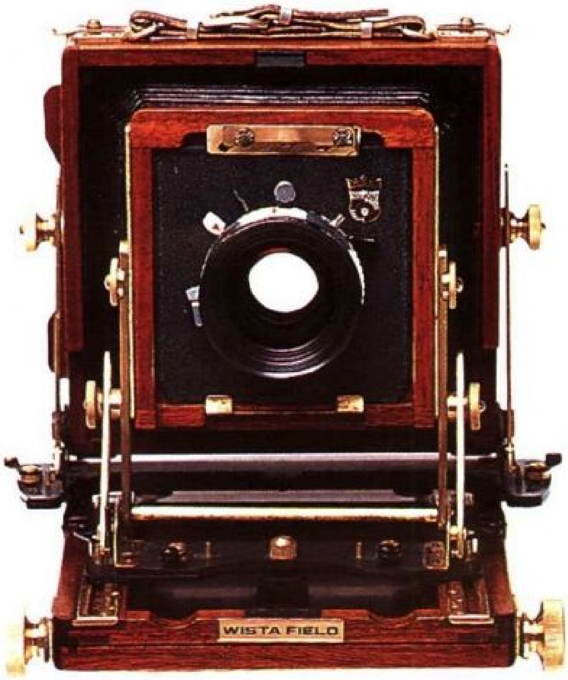
摄影器材 第6章

■ 照相机和镜头

我不认为自己是一个热衷于收罗摄影器材的人。我所拥有的器材刚好能满足我拍摄工作的需要，所谓工作需要是指我不想让自己受某一特定的画幅所限制。某些场景只适合于用全景式画幅来表现，而富士GX617全景照相机便是一个理想的机型，它既有中画幅的影像质量，又有可更换镜头的灵活性。我比较偏爱90毫米和180毫米焦距的镜头，尽管不时也会用到105毫米和300毫米的镜头。

我发现单一的一种摄影系统无法完全满足某些特殊照片的需要。当我远足国外去拍摄图片库照片时，我感到潘太克斯6 × 7 MKII照相机系统使用起来十分方便快捷，同时还有种类丰富的镜头可供选择，我常用的有45毫米镜头、75毫米移轴镜头、135毫米微距镜头以及200毫米

装有180毫米镜头的富士GX617全景照相机



维斯塔4 × 5后背取景照相机

镜头等。在某些场合下我还会用到更长焦距的远摄镜头，但如果这种机会很少，我就没有必要随时带上那些额外的器材，再说我也背不动更重的东西了。

尽管我确实喜欢使用富士GX617全景照相机和潘太克斯6 × 7照相机，我的心爱之物却是那架黄檀木的维斯塔4 × 5后背取景照相机。我是在学习商业摄影的过程中接触到4 × 5后背取景照相机的，其优异的影像质量和全方位的操控性能诱使我将它应用在风景和建筑摄影中。不过，这种照相机不适于抓拍，操作快不起来，镜头的最大光圈较小，而架设照相机、构图、计算曝光以及更换胶片等都要耗费较长的时间，甚至连观察磨砂玻璃上的影像也相当不便，因为影像是上下左右颠倒的。正是由于这些原因，连我也嫌它使用起来过于麻烦。再说在当今这个时代，通过图片库销售的照片大部分都需要处理成数字化的电子文档。

维斯塔4 × 5后背取景照相机不算太重，携带起来也还方便，它的各种可调整的移动部件能让你全面控制成像的透视关系和焦点。拍照时必须将它架设在一副稳固的三脚架上，所以整个过程势必拖得较长。调整它的各个移动部件时应当极为仔细，否则局部画面会出现焦点不实。

装有快速卷片手柄和45毫米镜头的潘太克斯MKII 6 × 7照相机

正因为如此，我在构图时要花去更多的时间，而且更为留意进入我画面中的每一样东西。从某种意义上讲，我感到这架照相机对改进我的工作还是很有好处的，因为当我在按快门时，没有取景器供我来观察正在拍摄的画面，所以我必须得把握好所有可能会对被摄景物造成影响的东西，比如说一位闯入画面的行人或前景中随风摇曳的枝叶等，它们在长时间的曝光过程中会在画面上留下模糊不清的影像。最后需要说明的一点是，为了满足图片库的需要，我拍摄的胶片从35毫米到4（英寸）× 5（英寸）的都有，但大多数与我直接打交道的客户仍然偏向于采用4 × 5画幅的影像。

大画幅照相机镜头的最佳成像光圈为f/16或更小。为避免解像力下降，这类镜头原本就不是为开大光圈拍摄而设计的。光圈越小，曝光时间自然就越长，所以任何移动或晃动都会对影像的清晰度造成严重的影响。我的后背取景照相机上使用的是尼柯尔75毫米镜头、施耐德90毫米镜头、施耐德150毫米镜头以及尼柯尔210毫米镜头。

■ 三脚架

无论你使用何种画幅的照相机，一副稳固的三脚架都必不可少。我不管使用35毫米照相机还是中画幅照相机，都一定将照相机安装在三脚架上来拍摄，因此我得花上更多的时间来检查构图是否严格符合我的要求。我不大会随意去拍摄快照，也不会因失误而将有碍的东西摄入画面。

有些场景和被摄体需要使用大画幅胶片拍摄才能获得理想的效果，所以在这种情况下我除了富士全景照相机之外还要带上维斯塔4×5后背取景照相机。鉴于这两种照相机都没有内测光装置，我准备了一只潘太克斯V型测光表来确定曝光量。

我发现带有曼富图168球形云台的曼富图455B型三脚架的重量并不重，可背着它作长途跋涉，而且稳固性也很好，足以支撑我所使用的3种不同画幅的照相机。开始使用潘太克斯6×7照相机的那段时间，只要我将装有200毫米镜头的照相机架设在水平和上下旋转式云台上来拍摄竖幅照片，总是会遇到照相机震动的问题，所有的照片都不够清晰。在与其他一些使用潘太克斯照相机的摄影师交谈过之后，我发现出问题的不止我一个人。有人告诉我可以换一个球形云台试试。当时我还有些犹豫，因为我以前从未使用过它——我担心照相机在这种球形云台可作任意方向上的转动，其稳定性恐怕不会太好。然而，当我将装有200毫米镜头的潘太克斯照相机架设在球形云台上试拍过之后，问题得到了彻底解决。现在我感到球形云台使用起来真是太便捷了，其他任何类型的云台我都不会再用。与该云台配套的若干只快速装卸托板可以让我方便迅速地架设和更换照相机。

有一种快速释放杆可以使三脚架的架设过程更为简化，它能同时降

我根据拍摄计划的具体情况来装备我的摄影包。富士GX617全景照相机是必备的器材；如果要出国旅行，我还会带上潘太克斯6×7照相机。这样一来，我在旅途中拍摄时便能做到随机应变、灵活快捷。在无法使用三脚架的场合中，我可以手持或用摄影包垫着潘太克斯照相机进行长时间曝光。我还随身带着潘太克斯V型点测光表，当我使用富士全景照相机拍照时依靠该测光表来确定曝光；此外还用它来核对潘太克斯单反照相机取景器中的测光读数，尽管该照相机的内测光系统是相当准确的。

下三脚架的3条腿。我从事商业摄影时曾使用过的一副曼富图影室三脚架就带有这种装置，但那副三脚架过于笨重、不便于外出携带。我真希望我目前使用的这副三脚架能有此性能。我还对三脚架做了一个小小的改进——在3条腿上分别用胶带固定上了3段管状的泡沫绝缘材料。这样做的好处是，一来让我扛起来肩头可以舒服些，二来可以防止我的手在寒冬里被冻粘在三脚架的金属材料上。市面上有专供严寒条件下使用的三脚架出售，制作工艺十分精良，但价格自然不菲。

■ 滤光镜

从开始应用滤光镜起，我就尽量使自己不受某些滤光镜奇特效果的诱惑。不能让滤光镜的效果在画面上喧宾夺主，但这并不是说我在必要时不会借助滤光镜来美化画面。

我习惯上使用最多的滤光镜是偏振镜。为了防止影像出现渐晕现象，我在75毫米尼柯尔镜头上使用的是一块蒂芬超薄偏振镜。如果我打算将几块滤光镜合在一起使用的话（比如说一块中灰渐变滤光镜、一块暖色滤光镜再加上一块偏振镜），我会利用一只转接环将一块李牌105毫米口径可旋转的偏振镜装在滤光镜套座的最前端。这样一来，旋转偏振镜时便不会影响到正在使用的中灰渐变滤光镜的定位了。

除偏振镜外，我还使用中灰渐变滤光镜、蓝色渐变滤光镜、珊瑚色渐变滤光镜以及暖色滤光镜。李牌滤光镜的系列已十分丰富，但厂商仍然愿意在条件允许的情况下为顾客专门定制滤光镜。我所使用的惟一高坚品牌的滤光镜是173黄／蓝变色偏振镜。

我个人偏好使用100毫米×150毫米规格的李牌滤光镜，因为该规格滤光镜的尺寸足以涵盖我3种不同画幅照相机的各种镜头。我曾在使用尺寸较小的滤光镜时碰到过十分尴尬的问题。比如说，我只需要利用滤光镜上趋于透明的渐变部分来遮挡靠近画面顶部的区域，而如果我当时使用的是一只广角镜头，较小尺寸滤光镜的底端就有可能进到画面中来了，因为趋于透明的渐变一般都是从滤光镜的中部开始的。使用100毫米×150毫米规格的滤光镜便不会出现这一问题。

■ 摄影包

我使用乐摄宝AW大型肩背式摄影包来携带上述摄影器材。这种摄影包背在肩上相当舒适，重量被平均分布到了整个背部。而且绝大多数的机场都认同它为可随身携带的行李，这对赴国外拍摄来讲确实是极为重要的。该摄影包的表层具有防水性能，在外拍照时无论是突遇下雨或者是将它放在雪地或湿地上，包内的摄影器材都不会受到任何影响。

■ 胶　片

我发现富士Velvia胶片颗粒细腻、色彩鲜艳，大大有助于我去创造画面的视觉冲击力。富士Velvia现已成为风景摄影师使用的标准胶片。当我外出从事两周左右的拍摄工作时，一般都至少要带上100卷胶片，如果是使用维斯塔照相机，则要备好200～300张散页片。带着维斯塔照相机出国旅行，不能不考虑整套装备的体积和重量，因而我会采用富士Velvia快装式散页片及相应片匣。这种散页片每张都有单独的封套，与波拉片十分相似。使用快装式散页片可以免却携带大量沉重片匣之累——经过漫长的一天拍摄之后，我最后想干的事是装卸片

匣中的胶片。

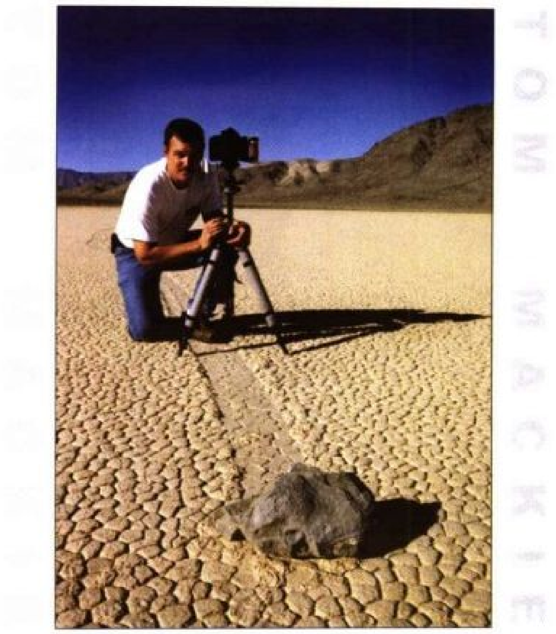
根据我的经验，将富士Velvia胶片的感光度设定在ISO40而不是ISO50时，拍摄效果最佳。至于胶片的冲洗，不同洗印店的冲洗结果都互有差异。最好的解决办法是先送冲试片。试片的拍摄画面中应包括有人物以及18%灰板和色图板（绝大多数的摄影器材商店里都能买到）。采用不同的光圈设置分别拍摄几卷胶片，拍摄每一张时都要将所用的光圈写在纸上请被摄者举着。将拍好的胶片分送给不同的洗印店去冲洗。取回胶片后，仔细观察比较冲洗的结果，根据画面中人物的肤色以及灰板和色图板上的颜色来选择效果最好的那家洗印店。同时你还可以确定何种曝光最合适，通过调整胶片感光度的设定来增减曝光量。

■ 其他备品配件

此外，我的摄影包内备有一些必不可少的备品配件。除了必需用到的镜头清洁液、镜头刷和镜头纸之外，我还准备了如下物品：一个在湿地上跪着防湿用的大垃圾袋、几只在潮湿或沙尘环境中拍照时用来放镜头和机身的大拉链袋、一张可以当作反光板或在潮湿环境中躺在地上拍照用的太空毯以及若干节备用电池，还有一样东西是哨子—— 一旦我陷入困境时可以用哨声来呼救，万一遇到熊的话也可以用哨声来驱赶它。

当我想要确定世界各地在一年中任何特定时间上日出或日落的方位时，我靠的是逻辑定位公司生产的航空用日出和日落定位罗盘。为了在拍摄特写时柔化强烈的阳光，我准备了一张可折叠的散射屏。此外，我还在我的三脚架上缠了不少布卢－塔克胶带以备固定某些物品之用。通常我主要用它来将滤光镜固定到富士GX617全景照相机的90毫米镜头上去，因为该照相机的机身在位于镜头两侧的部位上装有突出的保护杆，当使用筒身较短的90毫米镜头时，无法安装滤光镜的套座。

谨以此书献给我的妹妹康妮，此书的完成离不开她的支持和信赖。没有她，我可能不会踏上摄影之路。



作者及本书简介

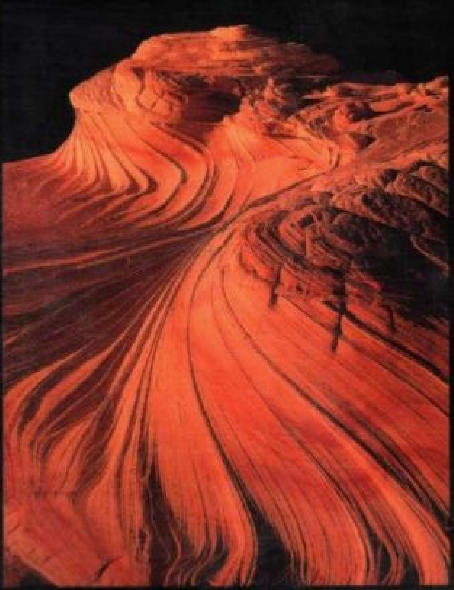
汤姆·麦凯生于美国费城。他摄影生涯的最初5年是作为工业摄影师在洛杉矶度过的，之后他开始拍摄美国的西部风光，1985年移居英国。他以其精湛的风景、旅游以及建筑摄影作品享誉国际影坛并赢得了众多奖项。

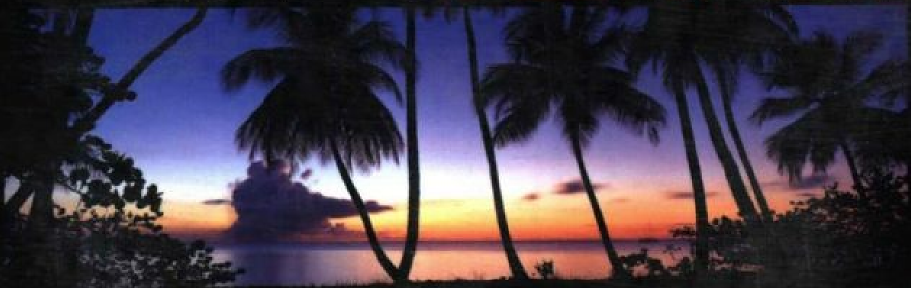
汤姆·麦凯以擅长创作极富视觉冲击力的摄影作品享誉于世。他在本书中首次详尽披露了个中的奥秘，以便让读者能如法炮制，拍摄出同样精彩的照片来。

作者首先阐述了掌握基本的构图法则对于成功创作摄影作品的重要性，然后讲解了如何去打破这些常规法则的束缚，同样营造出引人注目和富于现代感的画面构图。汤姆·麦凯认为，他拍摄中的一个关键技术就是能敏锐地捕捉到他人也许视而不见的东西，不仅如此，还能化繁为简，借助画面中基本的构图成分去制造生动有力的视觉印象。他在本书中还探讨了如何去运用鲜明的色彩和形状，如何利用光线和滤光镜去获取最佳的效果，最后介绍了数字技术在其摄影作品中的应用。

除了上述具有实际操作指导意义的文字论述之外，贯穿全书的还有汤姆·麦凯本人创作的100多幅摄影佳作。

PDG





- 巧用投影、倒影、曲线、S型等表现手法
- 运用数码技术对影像进行后期加工
- 充分调动色彩、形状、图案的作用

ISBN 7-80686-237-4

9 787806 862377 >

ISBN 7-80686-237/-4/J·035　定价：32.00元